UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea magistrale in
Filologia e critica letteraria

Tesi di laurea

Scherzi di guerra.
La narrazione comico-umoristica nel primo conflitto mondiale

Relatrice:
Prof.ssa Carla Gubert

Laureando:
Ludovico Fiamozzi

Correlatore:
Prof. Massimo Rizzante

Anno Accademico 2017/2018

Indice

Introduzione p. 4

Capitolo 1. Letteratura della Grande Guerra e genere comico nel primo Novecento: un quadro di sintesi p. 7

1.1 Il dibattito italiano prima del conflitto p. 7
1.2 L'abisso tra il prima e il dopo: il vero volto della guerra p. 10
1.3 Le forme della scrittura p. 12
1.4 Il concetto di distanza nella letteratura del conflitto p. 16
1.5 Teorie del comico, del riso e dell'umorismo a cavallo tra due secoli p. 18
1.6 Guerra e comico a confronto. Il conflitto come "situazione ironica" p. 21
1.7 Tracce di comico e di riso nella letteratura italiana di guerra p. 23

Capitolo 2. La satira nei giornali di trincea. Il caso de «La Tradotta» p. 29

2.1 I giornali di trincea: un nuovo strumento di propaganda p. 29
2.2 L'uso della risata nei giornali di trincea. Descrizione de «La Tradotta» p. 33
2.3 Il soldato-bambino.
Antonio Rubino tra il «Corriere dei Piccoli» e «La Tradotta» p. 36
2.4 Le rubriche ne «La Tradotta». Bertoldo Ciucca e l'imboscato p. 40
2.5 La rappresentazione grottesca del nemico e il ritorno alla vita civile
ne «La Tradotta» p. 46

Capitolo 3. Personaggi umoristici nella novella. Un confronto tra Berecche e Torquemada p. 50

3.1 Pirandello e la guerra. La novella di Berecche p. 50

3.2 Berecche umorista? La Nota d'Autore del 1934 p. 53
3.3 Elementi umoristici nella novella di Pirandello p. 54
3.4 Paola Drigo e la novella p. 60
3.5 La sventura umoristica di Torquemada p. 63
3.6 Un confronto tra Berecche e Torquemada p. 65

Capitolo 4. «L'umorismo è la verità in costume di clown». La scrittura di Amalia Guglielminetti durante il conflitto p. 71

4.1 L'umorismo eccentrico. L'unicità di Amalia Guglielminetti p. 71
4.2 Donne e propaganda nel primo conflitto mondiale p. 72
4.3 Scrittura femminile e comicità. Una relazione possibile? p. 77
4.4 Amalia Guglielminetti tra mito e biografia p. 80
4.5 L'umorismo di guerra di Amalia Guglielminetti p. 83

Capitolo 5. Švejk e Rubè. Due diverse inettitudini al conflitto p. 90

5.1 Esiste un romanzo comico-umoristico italiano di guerra? p. 90
5.2 La costruzione del personaggio Rubè p. 92
5.3 La guerra farmaco vissuta da Rubè p. 95
5.4 Il rapporto tra risata e guerra nel romanzo di Borgese p. 99
5.5 Il bravo soldato Švejk. Tra autore eccentrico e lunga storia editoriale p. 100
5.6 I riferimenti classici stravolti p. 104
5.7 L'idiozia delle Autorità e l'ambiguità del personaggio p. 106
5.8 Sulla scatologia p. 108
5.9 Švejk disertore p. 110
5.10 Appendice figurativa p. 112

Conclusione p. 116

Bibliografia p. 118

Introduzione

Nella Prefazione scritta da Andrea Cortellessa a *Le notti chiare erano tutte un'alba*, il critico giustifica la sua scelta di leggere i temi della Grande Guerra attraverso la produzione poetica. La tesi è che la poesia, in quanto scrittura formalizzata che espone in modo palese le proprie convenzioni e i propri codici, possa essere più sincera di tanta scrittura popolare, appunto perché non nasconde le finzioni e i limiti di rappresentazione della realtà.

Dopo decenni di ricerche e studi sulle fonti dirette del racconto del conflitto, quali diari e lettere privati, nel 1998 Cortellessa cambia il paradigma di approccio alla scrittura di guerra, riprendendo in mano il lavoro dei letterati.

La trattazione che segue è diretta conseguenza di questa riflessione, anche se giunge ad esiti diversi. Si è pensato di cercare una prospettiva di ricerca sulla letteratura della Grande Guerra che fosse eccentrica rispetto alla direzione preminente emersa negli studi degli ultimi anni. Si è optato quindi per il genere comico-umoristico, in quanto forma apparentemente lontana ed estranea al racconto del dramma di guerra e in quanto argomento trattato poco nella bibliografia critica su questo evento storico. La presenza della risata in trincea viene in realtà registrata da alcuni contributi, ma rimane sempre un fatto concepito come laterale e inadatto a raccontare quel vissuto.

L'obiettivo di questo lavoro di ricerca è dimostrare che l'incontro tra genere comico-umoristico e realtà di guerra ha dato risultati interessanti che meritano di essere approfonditi. Non soltanto perché manifestano la complessità del riso, che può assumere forme molto diverse in base all'autore o alle necessità di racconto, ma anche perché può costituire un mezzo per parlare di altri temi decisivi.

Data l'imponente mole di opere generate da questo evento si è ritenuto più saggio seguire un criterio di selezione e non di censimento. Non si è cercata tutta la letteratura comico-umoristica legata al conflitto. Si sono prese in considerazione solo quelle narrazioni e quegli autori che potessero essere funzionali a dimostrare le diverse potenzialità della risata in guerra.

Si è proceduto inoltre distinguendo le forme narrative, partendo con il periodico, per proseguire con un approfondimento sulla novella e concludere con il romanzo.

La tesi infine è limitata nei confini della produzione scritta in lingua italiana, con un'unica eccezione per quanto riguarda il quinto capitolo. È stato analizzato perciò questo preciso contesto geografico e culturale e gli scritti restituiscono questa particolare esperienza.

Dopo un primo capitolo introduttivo, in cui si è fatto il punto sulle forme letterarie nel conflitto, sulla situazione teorica del comico e dell'umorismo ad inizio Novecento e sui primi esempi di contatto riscontrabili tra questi due mondi, nel secondo capitolo si è analizzato il giornale di trincea. Grazie a semplici vignette e raccontini contraddistinti da un senso dell'umorismo fanciullesco, questi periodici molto diffusi nelle zone di combattimento hanno funzionato da strumento di propaganda molto potente. In particolare ci si è focalizzati su «La Tradotta», giornale della Terza Armata, studiando l'influenza delle precedenti esperienze dei suoi collaboratori nel campo della letteratura dell'infanzia e vedendo in che modo venga rappresentata la figura dell'imboscato, dell'uomo nelle retrovie. Abbonda la satira denigratoria nei confronti dei nemici, ma l'analisi delle vignette con protagonisti Bertoldo Ciucca e Apollo Mari dimostrano in modo più efficace che una risata apparentemente innocente può nascondere un solido attacco retorico contro il nemico interno.

Il terzo e il quarto capitolo hanno invece considerato la novella. Il terzo ha messo a confronto *Berecche e la guerra* di Luigi Pirandello e *Il volontariato di Torquemada* di Paola Drigo, con la ricerca di possibili punti di contatto nel loro umorismo e lo studio del complesso rapporto dei padri con i figli giovanissimi destinati al fronte. Il quarto ha discusso i racconti *Scherzi di guerra* e *L'intrusa* di Amalia Guglielminetti, studiando uno sguardo critico sulla popolazione femminile coinvolta nel conflitto e notando in che maniera l'autrice abbia utilizzato l'umorismo per svincolarsi da un ruolo stereotipato di donna.

Infine il quinto capitolo ha valutato il romanzo, allo scopo di descrivere due diversi sentimenti di inettitudine alla guerra. Quella di Rubè, creazione di Giuseppe Antonio Borgese, che pur presentando qualche elemento umoristico nella costruzione del personaggio è difficilmente collocabile all'interno della sfera del comico. E quella del bravo soldato Švejk, protagonista del romanzo di Hašek, unica incursione nella letteratura straniera, strappo doveroso in quanto narrazione emblematica della comicità eversiva e antimilitarista.

Come si è accennato, i cinque capitoli sono autonomi e indipendenti fra loro nonostante l'argomento che li accomuna. Ognuno costituisce un tema a sé e in tal senso l'obiettivo non è giungere ad una riflessione finale definitiva o alla dimostrazione di qualche ipotesi. La speranza è che dalla somma di queste letture critiche si intuisca la forza della comicità come stile per affrontare l'inconcepibilità del conflitto. Utile ad approfondire temi importanti legati all'immaginario e alla storia della Grande Guerra, come la propaganda, il ruolo della donna, il rapporto padre-figlio, l'incapacità dell'uomo dinanzi ad eventi troppo grandi, ma anche a conoscere i diversi significati e le ricche sfumature insite nella risata. Atto liberatorio e ribelle,

strumento di potere e di persuasione, sintomo di spaesamento e debolezza, estrema reazione di difesa dinanzi all'indicibile.

In un'immagine diffusa nella letteratura classica Democrito è il filosofo che ride, divertito dalle azioni dei suoi concittadini, di cui non riesce ad afferrare gli affanni e le preoccupazioni. In una epistola falsamente attribuita a Ippocrate, il padre della medicina viene convocato dai cittadini di Abdera per interrogare il filosofo, sospettato di essere uscito di senno. Il dialogo tra Ippocrate e Democrito fa emergere la verità: quest'ultimo continua a ridere non perché folle, ma perché lucido e consapevole della follia di ciò che gli succede intorno. Il riso malinconico di Democrito ben si collega alla visione della tragicità del conflitto, proprio in quanto mezzo paradossalmente adatto a restituirne una rappresentazione letteraria fedele. La risata quindi come segnale denso di significati per narrare la realtà. È proprio questa densità che si è cercato di spiegare nelle pagine che seguono.

Capitolo 1

Letteratura della Grande Guerra e genere comico nel primo Novecento: un quadro di sintesi

1.1 Il dibattito italiano prima del conflitto

Un discorso sulle forme di umorismo e di comicità nella letteratura della Grande Guerra non può ignorare alcune considerazioni tanto generali quanto decisive.

La Prima guerra mondiale produce un ampio numero di scritture e di opere. Come nota Giovanni Capecchi «appare impressionante la quantità di materiale scritto che nasce dal conflitto»[1], «sia in Italia che fuori dall'Italia»[2]. L'evento storico, che avrebbe rinnovato la vita politica italiana e l'esistenza individuale di molti intellettuali, è accompagnato da un clima concitato di speranze, illusioni, inquietudini. L'agitazione dell'epoca raggiunge il momento più intenso nei mesi che precedono l'entrata nel conflitto. L'ansia di rinnovamento dalla pigra politica giolittiana porta infatti ad una «mobilitazione dei poeti»[3], motivati «a rovesciare gli antichi equilibri interni cavalcando la tigre della guerra»[4]. La mobilitazione è quasi unanime e vede in prima linea il gruppo futurista, che scorge nella guerra un grande spettacolo in cui poter dare concretezza al virilismo e all'amore per le macchine promulgati nei manifesti.

La spinta decisiva viene però dalla copiosa pubblicistica. In particolare la breve vita di «Lacerba», nata a gennaio 1913 e chiusa il 22 maggio 1915, a due giorni dall'entrata nel conflitto, costituisce la «più pronta, rumorosa e polemica tra tutte le campagne pubblicistiche a favore dell'intervento in guerra»[5]. La rivista riesce a unire le voci più attive del gruppo di Filippo Tommaso Marinetti con la redazione fiorentina guidata da Giovanni Papini, accomunati dal fatto di vedere nell'uso emotivo e propagandistico della guerra «una via d'uscita dalla realtà circostante, come rifiuto del presente e legittimazione sociale d'una carica aggressiva»[6].

---

[1] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra,* Bologna, CLUEB, 2013, p. 22.
[2] *Ibid.*
[3] *Ivi*, p. 15.
[4] M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 23.
[5] *Ivi*, p. 87.
[6] *Ivi,* p. 90.

Questo è un punto decisivo. Gli intellettuali vedono nella guerra un'impresa eroica, violenta, epica, che può scalfire la piattezza e l'immobilismo dominanti nel primo decennio del Novecento. Una guerra che diventa farmaco per l'inedia esistenziale, antidoto o «sveglia dal torpore egoistico»[7], come scrive Giovanni Boine nei *Discorsi militari*[8]. Una necessità di rinnovamento individuale che si incontra con la possibilità di agire per un ideale collettivo e di sentirsi parte di una grande comunità di uomini. Come riassume in modo esplicito Papini, «ci voleva, alla fine, un caldo bagno di sangue nero dopo tanti umidicci e tiepidumi di latte materno e di lacrime fraterne»[9].

Dentro la confusione dell'anteguerra, tra i rumorosi e spesso prepotenti interventisti, la voce di chi pone dei dubbi e sfuma la propria adesione fatica a farsi sentire. Come sostiene Capecchi, facendo riferimento al maggio radioso, «il momento della dichiarazione di guerra da parte dell'Italia sembra uniformare ulteriormente il già abbastanza uniforme panorama nazionale, porta a ritrattare le ultime resistenze, rende ancora più difficile tentare un ragionamento fuori dal coro»[10].

Aldo Palazzeschi è lo scrittore che mostra maggiori perplessità sulla necessità del conflitto. Il 1º dicembre 1914 esce su «Lacerba» il suo articolo intitolato *Neutrale*, in cui esprime la sua estraneità a questa guerra, la sua esaltazione della vita e la condanna della morte causata dalle azioni degli uomini. Il pensiero di Palazzeschi sulla guerra subirà una leggera flessione interventista nei giorni immediatamente precedenti all'entrata italiana nel conflitto, con la pubblicazione, sempre su «Lacerba», dell'articolo *Evviva questa guerra!* datato 22 maggio 1915. Questo scritto rivela che l'uomo di pace Palazzeschi soccombe al clima della propria epoca, mostrando una conformistica adesione al bellicismo dominante. Il pacifismo dell'autore mostra un unico e leggero tentennamento in questo scritto, ma rimane coerente fino al dopoguerra, come dimostra in modo chiaro il suo libro *Due imperi… mancati* del 1920.

Altra voce discorde dal coro è quella di Matilde Serao, che scrive nel novembre 1914 l'articolo *Essa non spargerà sangue!,* pubblicato su «Il Giorno». La condanna della guerra da parte dell'autrice risulta evidente: «La verità semplice, l'idea semplice che sgorga dalla mente chiara, dalla equa coscienza femminile, è che qualsiasi guerra in cui quattro parolai dalla testa vuota o quaranta interessati di loschi interessi vorrebbero lanciare l'Italia, sarebbe ingiusta,

[7] *Ivi*, p. 81.
[8] G. Boine, *Discorsi militari*, Firenze, Edizioni della Voce, 1914.
[9] G. Papini, *Amiamo la guerra!,* in «Lacerba», n. II, n. 20, 1 ottobre 1914, cit. in M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, cit., p. 109.
[10] G. Capecchi, *I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra,* Milano, Edizioni Unicopli, 2017, p. 61.

infame, crudele»[11]. Solo pochi mesi più tardi però la guerra sarebbe apparsa necessaria anche a Matilde Serao. La scrittrice, giunto il maggio 1915, si schiera nel blocco compatto dell'interventismo italiano. Gli articoli scritti nell'arco cronologico che va dall'entrata in guerra dell'Italia al marzo 1916 vanno a comporre il volume *Parla una donna. Diario feminile di guerra*[12] (1916). L'autrice cambia prospettiva e in questi articoli sembra «voler raccontare il passaggio dalla guerra vista come dramma da evitare alla guerra necessaria sebbene terribile»[13], «prestando attenzione soprattutto al ruolo delle donne durante il conflitto, tra crocerossine e madrine di guerra, monache che assistono i feriti e madri con i figli al fronte»[14].

Infine un giornalista, Enrico Thovez, mostra con i suoi interventi dei dubbi che potrebbero sembrare simili a un dissenso, ma che andrebbero ascritti più ad una «non adesione al bellicismo montante»[15]. Allo scoppio della guerra, Thovez comincia a scrivere per «La Stampa» una serie di articoli che andranno a formare il volume *La ruota di Issïone*, uscito nel 1925. Da questi scritti emerge una posizione che non è di rifiuto del conflitto ma che propone, spesso in forma di dialogo o di lettera, una riflessione più problematica. Ad esempio *La parabola* (settembre 1915) mette in rapporto da una parte «l'uomo melanconico»[16], che sospetta che l'immensa strage possa rivelarsi inutile, dall'altra «l'uomo impassibile»[17], convinto che la Germania, cronica minaccia per l'Europa, debba essere annientata. L'uomo sensibile protagonista dell'articolo *La causa* (gennaio 1915), invece, concentra nella battuta finale tutte le perplessità dell'autore: «Ma l'uomo dall'anima sensibile chinò il capo sulle pagine illustranti le città devastate, i borghi sminuzzati, le chiese e i palazzi ridotti a cumuli di macerie, le glebe trasformate in carnai, e si chiese: - Era inevitabile?»[18].

Nel bellicismo e nell'interventismo preponderanti, le poche voci che si discostano dalla maggioranza si mostrano flebili e incerte. Nei casi sopra citati è evidente che la scelta del pacifismo e della neutralità è difficile da sostenere in maniera esplicita e convinta. Il pacifismo di Palazzeschi cede ad una momentanea quanto conformistica adesione alla guerra. La neutralità di Matilde Serao scompare dinanzi al vero conflitto, cui si dedica appieno, mentre le perplessità di Thovez non approdano ad una esplicita condanna di chi ha voluto la guerra.

---

[11] *Ivi,* p. 58.
[12] M. Serao, *Parla una donna. Diario feminile di guerra. Maggio 1915 – Marzo 1916*, Milano, Treves, 1916.
[13] G. Capecchi, *I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra*, cit., p. 59.
[14] *Ibid.*
[15] *Ivi*, p. 68.
[16] *Ivi*, p. 69.
[17] *Ibid.*
[18] *Ivi*, p. 71.

1.2 L'abisso tra il prima e il dopo: il vero volto della guerra

Le speranze, le congetture, le riflessioni trovano il momento decisivo il 24 maggio 1915. L'Italia entra nel conflitto e finalmente la classe intellettuale può mettere alla prova il fermento e l'attesa provate nell'anteguerra. È questo il secondo momento importante nella produzione di scritti legati alla Grande Guerra.

Le convinzioni e l'aggressività dei discorsi interventisti si scontrano con la realtà. La battaglia ottocentesca in campo aperto, sognata dagli intellettuali come duello individuale in cui far vedere il proprio valore, si rivela una «guerra di talpe»[19], un conflitto di posizione in un cui si combatte per guadagnare pochi metri di terra. Il sogno di un teatro bellico in cui mostrare il proprio eroismo si infrange nella realtà di un conflitto lungo e logorante, una guerra «senza orizzonti»[20], come viene descritta da Giani Stuparich in *Guerra del '15* (1931). Una battaglia che fa regredire l'umanità ad uno stadio inferiore, trasformando la trincea in un «mondo di trogloditi»[21].

L'incontro con il conflitto si trasforma nella storia di una delusione e di una disillusione. La guerra guidata dagli ideali si dimostra «una guerra di macchine, guerra di mercato»[22], come riassume Luigi Pirandello. Scontro che mostra il lato più terribile della modernità, il suo «carattere industriale»[23], in cui «la "produzione" passa attraverso la "distruzione" della vita»[24].

Lo *shock* causato dalla disillusione tra la guerra immaginata e la guerra vissuta incentiva diverse forme di scrittura. Non sembra casuale il fatto che molti scrittori ricostruiscano nei propri libri il viaggio verso il fronte, che «oltre ad essere un viaggio reale, che prevede uno spostamento fisico, dalle città alle trincee»[25], e che ripercorre le diverse tappe del trasferimento, da stazione a stazione, è anche un «itinerario di conoscenza»[26], in cui si racconta il passaggio «dalle illusioni della vigilia alla tragica realtà»[27].

---

[19] *Ivi*, p. 211.
[20] *Ivi*, p. 219.
[21] P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 47.
[22] *Parole da dire, uomo, agli altri* uomini, a cura di I. Puppo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 113, cit. in G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 16.
[23] *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Mondadori, 1998, p. 23.
[24] *Ibid.*
[25] G. Capecchi, *I fronti della scrittura*, cit., p. 84.
[26] *Ibid.*
[27] *Ivi*, p. 85.

È il viaggio a creare una frattura insanabile tra un prima e un dopo. È l'itinerario che spacca la società in due gruppi, chi ha combattuto e chi non l'ha fatto, contribuendo al momento cruciale della trasformazione del letterato in guerra.

Il tema della metamorfosi del combattente, molto ricorrente nella letteratura presa in esame, trova la propria definizione teorica grazie a Eric J. Leed. Nel suo libro intitolato *Terra di nessuno* l'autore spiega il concetto di conoscenza disgiuntiva. Leed sostiene che «ciò che gli uomini apprendono in guerra li separa in maniera irrevocabile da tutti coloro che ne rimangono fuori: l'esperienza di guerra infatti istituisce confini generazionali ben precisi»[28], tra coloro che hanno vissuto da protagonisti il conflitto e coloro che sono stati costretti a rimanere a casa per motivi anagrafici. Tuttavia la conoscenza acquisita dai soldati è «disgiuntiva anche in un altro senso, cioè nel suo segmentare la vita dei combattenti in un "prima" e in un "dopo"»[29]. La guerra quindi come spartiacque decisivo della propria esistenza, episodio che cambia la propria vita e, secondo un altro tema frequente in questi scritti, che fa invecchiare precocemente. Per questo motivo secondo Andrea Cortellessa la Grande Guerra diventa un «"mito": cioè una ristrutturazione simbolica della realtà»[30], che «comporta una ridisposizione complessiva dell'individuo nei confronti del mondo»[31].

La conoscenza disgiuntiva pone la letteratura di guerra tra due poli opposti, entrambi fondamentali per la sua comprensione. Da una parte c'è la consapevolezza degli scrittori di non poter spiegare la guerra a chi non l'ha vissuta, perché qualsiasi descrizione risulterebbe falsa e mistificante. Ma al contempo per gli stessi scrittori «resta difficile rimanere muti, senza tentare di fermare sulla carta e di comunicare agli altri un'esperienza sconvolgente come quella della trincea»[32]. Queste due forze contrastanti rendono la letteratura di guerra ambivalente, in quanto questi testi cercano di restituire, pur riconoscendone l'impossibilità, la «sostanza traumatica»[33] dell'evento, creando un apparente paradosso.

[28] E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 104.
[29] *Ivi,* p. 105.
[30] *Le notti chiare erano tutte un'alba*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 55.
[31] *Ibid.*
[32] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 22.
[33] *Le notti chiare erano tutte un'alba*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp. 13-14.

1.3 Le forme della scrittura

Chiariti alcuni punti sul rapporto tra intellettuali e conflitto, è utile ora riprendere la schematizzazione di Capecchi per avere un quadro più completo della letteratura nata nel conflitto. Nel libro *Lo straniero nemico e fratello* l'autore delinea due concetti: le forme della scrittura, quindi i generi e i supporti su cui si sono formati gli scritti; la distanza, sia temporale che spaziale, tra il conflitto e il momento o il luogo di composizione.

Esistono diverse forme di scrittura registrate nella letteratura di guerra, alcune nate proprio per l'eccezionalità dell'evento. Infatti «è con la Grande Guerra che fiorisce un nuovo genere di testo, il taccuino»[34]. Questa forma di scrittura nasce a causa delle precarie condizioni in cui vivono i soldati e si caratterizza per alcuni aspetti. Innanzitutto il supporto, appunto un piccolo quaderno composto da un numero esiguo di foglietti. Altro aspetto importante, il taccuino viene scritto in trincea, durante la guerra: è in quel luogo e in quel momento che trova la propria ragione di esistere. Le particolari contingenze in cui viene scritto, oltretutto, ne influenzano l'impianto formale e il contenuto. Le pause per scrivere in trincea sono poche, frenetiche, e il supporto di dimensioni ridotte crea problemi di spazio. Questo favorisce la scelta di indicare informazioni pratiche, come i nomi dei soldati, le condizioni atmosferiche, gli attacchi, i decessi. Alcuni taccuini contengono brevi riflessioni e pensieri, ma in generale manca lo spazio per la digressione lirica o per il ragionamento approfondito. Ultimo aspetto importante, i taccuini condividono un destino editoriale postumo, soprattutto perché chi li scriveva non aveva l'obiettivo di renderli pubblici. Si trattava di brevi appunti fatti ad uso personale, senza nessuna motivazione estetica o volontà di testimonianza. Escono postumi i taccuini di chi muore al fronte, come Renato Serra, ma anche gli appunti di Marinetti, D'Annunzio, Soffici vengono pubblicati dopo la morte del loro autore.

I taccuini assumono importanza per gli storici proprio in quanto testimonianza della vera guerra vissuta dai letterati, senza lo schermo letterario. Al tempo stesso, dal punto di vista degli scrittori, i taccuini costituiscono un avantesto, una base da cui partire per scrivere opere più compiute, «con pagine più distese, composte negli anni che seguono il termine del conflitto»[35]. Così fu per Arturo Stanghellini nella stesura di *Introduzione alla vita mediocre* o per Ardengo Soffici nella composizione di *Kobilek*.

[34] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 31.
[35] *Ivi*, p. 38.

Si distingue dal taccuino il diario di guerra, anche se i due generi di scrittura sono spesso confusi. Il diario, come il taccuino, è scritto nei luoghi di guerra e registra in presa diretta gli avvenimenti nel tempo in cui accadono. Al contrario del taccuino, tuttavia, presenta «una misura più lunga»[36] e «una scrittura maggiormente distesa»[37]. Un diario importante è il *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda, annotato tra l'agosto del 1915 e dicembre 1919. L'autore registra il suo fallimento personale, «l'azione mancante»[38] di una guerra che non si rivela diversa dal quotidiano grigiore della vita. Anche Benito Mussolini scrive un rilevante diario di guerra[39], in cui elogia l'eroismo semplice e silenzioso dei fanti.

Analizzate le due forme di scrittura in diretta del conflitto, passiamo ora in rassegna le forme che potremmo definire in differita.

Diversi dai diari di guerra infatti sono i diari-memorie, testi in cui la struttura diaristica è «scelta come forma espressiva letteraria più consona a raccontare il proprio viaggio nel conflitto, ma che prevedono una distanza temporale tra i fatti avvenuti […] e la scrittura»[40]. Ad esempio *Kobilek*[41] di Ardengo Soffici registra i fatti avvenuti tra il 10 agosto 1917 e il 26 dello stesso mese, con le date inscritte come fosse un vero diario. Tuttavia la scrittura avviene alcune settimane dopo la conquista del monte Kobilek e il libro viene pubblicato nel 1918. Soffici fa una cosa comune a molti scrittori di guerra. Riprende in mano il suo taccuino, rimane fedele nei contenuti ma lavora sulla scrittura per dare forma ad un'opera letteraria. Anche questo aspetto è importante per comprendere come i diari-memorie si distinguano dalle scritture in diretta. La struttura diaristica è una scelta consapevole fatta dall'autore, che si pone il compito di creare un'opera estetica destinata alla pubblicazione. Altri diari-memorie importanti, scritti tra il 1918 e il 1919, sono *Introduzione alla vita mediocre*[42] di Stanghellini e il *Diario di un imboscato*[43] di Attilio Frescura.

Altro genere importante scritto a distanza dal conflitto è la memorialistica di guerra. Ai ricordi di quel periodo si torna anche a distanza di molti anni, con un distacco di sguardo che era impossibile nell'immediato dopoguerra. La memorialistica, anch'essa destinata alla pubblicazione, assume i toni del bilancio esistenziale e spesso indugia sul fatto centrale e

[36] *Ivi*, p. 39.
[37] *Ibid.*
[38] C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Firenze, Sansoni, 1955, cit. in G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello,* cit., p. 41.
[39] B. Mussolini, *Il mio diario di guerra MCMXV-MCMXVII*, Roma, Libreria del Littorio, 1923.
[40] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 47.
[41] A. Soffici, *I diari della Grande Guerra. Kobilek e La ritirata del Friuli*, a cura di M. Bartoletti Poggi e M. Biondi, Firenze, Vallecchi, 1986.
[42] A. Stanghellini, *Introduzione alla vita mediocre*, a cura di G. Capecchi, Pistoia, Libreria dell'Orso Edizioni, 2007.
[43] *Tre romanzi della Grande Guerra*, a cura di M. Schettini, Milano, Longanesi, 1966.

decisivo di molte esistenze. Il titolo più importante di questo genere di scrittura è *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu, uscito nel 1938.

La Grande Guerra è produttrice anche di narrazioni, sia in forma di novella sia in forma di romanzo. Sono scritture che «fanno prevalere l'aspetto dell'invenzione e inseriscono le esperienze realmente fatte al fronte all'interno di una struttura romanzesca o comunque narrativa»[44].

Molti sono gli esempi possibili. Le prime narrazioni che introducono la guerra nella struttura del romanzo sono *Mimi Bluette* di Guido Da Verona e *La Madonna di Mamà* di Alfredo Panzini, pubblicati nel 1916. Decisivo romanzo di guerra è *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese, uscito nel 1921, che verrà analizzato in maniera più approfondita nel quinto capitolo. Molto importanti sono anche i romanzi *Ritorneranno* (1941) di Giani Stuparich, *Vent'anni* (1930) di Corrado Alvaro, *Il soldato Cola* (1927) di Mario Puccini o il curioso *Il piccolo alpino* (1926) di Salvator Gotta, rivolto ad un pubblico infantile, che testimonia «la volontà del regime fascista di educare alla guerra anche i bambini»[45].

Celebre e molto studiata è la poesia, genere che rimane centrale per una conoscenza completa della letteratura del conflitto. L'antologia di poeti a cura di Cortellessa del 1998, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, costituisce uno snodo centrale nell'attenzione dedicata alla poesia di guerra da parte degli studiosi. Cortellessa ribalta infatti la prospettiva con cui si erano analizzate le testimonianze letterarie nate in seno al conflitto. La maggioranza degli studi aveva preferito «rispetto ai "monumenti" (cioè i testi costituiti in "valori" storico-letterari), i "documenti"»[46], focalizzandosi sull'analisi delle «voci che raccontassero, della guerra, una *verità* non mediata, e quindi non compromessa, dai filtri della tradizione letteraria»[47]. All'esperienza vissuta dai letterati cólti si preferisce la vita degli umili, quindi l'attenzione è rivolta ai diari e alle lettere di soldati semianalfabeti, preferendo la testimonianza storica o l'analisi linguistica. Cortellessa, in un apparente contraddizione, considera la poesia come la forma di scrittura più adatta a raccontare il conflitto, non malgrado ma grazie alla sua dichiarata letterarietà. Sostiene che anche «se ogni rappresentazione formalizzata è qualcosa di molto remoto dal reale stesso, le rappresentazioni *più* formalizzate (come la poesia, appunto) saranno – solo in apparenza paradossalmente – le più "oneste"»[48]. Infatti, «denunciando subito i propri codici e le proprie convenzioni, esibendo impudicamente le proprie "armi", la poesia si

[44] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 54.
[45] *Ivi*, p. 64.
[46] *Le notti chiare erano tutte un'alba*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 11.
[47] *Ivi*, p. 12.
[48] *Ivi*, p. 13.

costituisce come "traduzione" intellettuale e fantastica della realtà, senza pretendere in alcun modo di essere una sua impossibile fotografia obiettiva […]»[49].

Una discussione completa su questo genere di scrittura occuperebbe troppe pagine. Basti citare Giuseppe Ungaretti, il poeta di guerra, che pubblica nel 1916 *Il Porto Sepolto*, «un taccuino in versi»[50]. Ma la guerra entra anche nelle poesie di Eugenio Montale, con il celebre osso di seppia del 1924 su Valmorbia, da cui Cortellessa ha attinto il verso che dà il titolo alla sua antologia. Corrado Alvaro scrive le *Poesie grigioverdi* (1917), mentre Umberto Saba scrive alcuni componimenti sulla sua esperienza di guerra lontana dal fronte, raccolti nel *Canzoniere* del 1921. Per chiudere con l'itinerario poetico di Clemente Rebora. Il suo progetto di un libro, misto di prosa e di poesia, non giungerà mai a conclusione per l'impossibilità di rievocare le cose indicibili vissute in guerra.

Le ultime due forme di scrittura prese in considerazione da Capecchi sono il teatro e gli articoli-lettere.

La produzione teatrale nata dal conflitto risulta mediocre, sia da un punto di vista qualitativo sia da un punto di vista quantitativo. I testi sono dominati «dalla retorica bellicistica, dalla lontananza rispetto alla drammaticità del fronte, dalla finalità propagandistica, consolatoria, edificante»[51]. Tra le *pièce* rappresentative di questo teatro retorico ci sono le commedie di Dario Niccodemi o, anche se più degno di nota, il dramma intitolato *L'invasore* (1915) di Annie Vivanti, che racconta l'occupazione tedesca del Belgio attraverso le vicissitudini di due donne che subiscono una violenza.

Gli ultimi due generi di scrittura sono gli articoli giornalistici e le lettere private. Sono due forme di scrittura che vengono riunite nella trattazione di Capecchi ma che ad un'analisi più approfondita risultano differenti.

La pubblicistica ospitata nei giornali e nei fogli periodici riflette l'opinione pubblica degli scrittori. Abbiamo visto questo aspetto nel dibattito interventista prima dell'entrata italiana nel conflitto. Le lettere private, i carteggi e gli epistolari sfumano tuttavia le posizioni perentorie dei letterati, fornendo «la versione intima e il retroscena privato dei fatti esteriori»[52]. Le lettere, anch'esse nate senza un'intenzione editoriale, aggiungono dettagli interessanti sulla vita al fronte e sulla genesi delle opere nate dal conflitto. Ma più che fonti di informazioni, le lettere sono importanti in quanto fotografie di dubbi e perplessità espresse dai più convinti

[49] *Ibid.*
[50] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 65.
[51] *Ivi*, p. 76.
[52] *Ivi*, p. 84.

interventisti. Ad esempio Giovanni Boine scrive per le Edizioni della Voce i *Discorsi militari* (1914), che «offrono una sintesi dei moventi di guerra attivi nel paese»[53]. L'opera interventista però non riflette il vero stato d'animo di Boine. Le sue lettere rendono «più problematico e meno convinto lo spirito bellicistico della 'vigilia' manifestato in pubblico»[54]. In particolare il carteggio con Emilio Cecchi è rivelatore in tal senso. Boine chiede al suo interlocutore di «non credere troppo al mio militarismo»[55], e mostra un certo fastidio per quell'opera, liquidata con questa frase: «cose di quand'ero ragazzo»[56]. La vicenda di questo autore risulta emblematica per spiegare la scissione vissuta da molti intellettuali tra l'omologazione al clima bellico e una interiorità più lacerata.

1.4 Il concetto di distanza nella letteratura del conflitto

Conclusa l'analisi delle forme di scrittura prodotte durante il conflitto, un ultimo aspetto da considerare per la classificazione di questi scritti è il tema della distanza, sia in termini di spazio che in termini di tempo. Molta letteratura nasce direttamente in trincea e racconta l'esperienza personale di un soldato che si trova a combattere in prima linea. Al tempo stesso un'altra parte significativa nasce distante dai luoghi del conflitto.

La distanza può essere una parentesi forzata nella guerra vissuta come impresa eroica. Il *Notturno* di D'Annunzio nasce in una occasione simile, con il poeta costretto a letto, cieco, dopo il distacco della retina dell'occhio destro causato da un incidente aereo.

C'è chi è costretto a rimanere distante dal conflitto per questioni di genere (ad esempio Matilde Serao, Amalia Guglielminetti, Paola Drigo) o per ragioni anagrafiche. Italo Svevo nella *Coscienza di Zeno* (1923) fa riferimento allo scoppio della guerra, come vedremo meglio a fine capitolo, mentre Pirandello scrive tra 1914 e 1915 il racconto *Berecche e la guerra*. Federico De Roberto, anche lui lontano dal fronte a causa dell'età, entra nella letteratura di guerra con il volume *Al rombo del cannone* (1919), costituito da articoli scritti tra 1915 e 1918. *Al rombo del cannone* analizza diversi conflitti del passato cercando paralleli e ricorrenze con la situazione presente. De Roberto va citato anche perché nel dopoguerra scrive alcune novelle di argomento bellico, tra cui la celebre *La paura* (1921).

[53] M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, cit., p. 77.
[54] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., p. 92.
[55] G. Boine-E.Cecchi, *Carteggio (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S. Eugene Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, p. 173, cit. in G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello,* cit., p. 93.
[56] *Ibid.*

Distanza spaziale che dialoga con distanza temporale. La letteratura di guerra non si esaurisce nel 1918, ma prosegue anche molti anni dopo la fine del conflitto. Nel dopoguerra esce *Viva Caporetto!* (1921) di Curzio Malaparte, che fornisce una interpretazione molto originale del comportamento dei fanti nel momento più difficile dell'esercito italiano, visto come rivoluzione dei soldati contro i parassiti delle retrovie. In questo periodo escono altri importanti libri come il *Diario di un imboscato* (1921) di Attilio Frescura o *Trincee* (1924) di Carlo Salsa, opere che riescono a «coniugare il valore letterario e l'importanza storico-documentaria»[57].

Anno importante è il 1928, cioè il decimo anniversario dalla fine della Grande Guerra, quando il crescente clima militare dovuto al fascismo promuove una riflessione e una rievocazione acritiche. Esce nel 1928 *La città effimera* di Giuseppe Scortecci, mentre negli anni '30 viene pubblicato *Guerra del '15* (1931) di Stuparich, *Giorni di guerra* (1930) di Giovanni Comisso e *Il castello di Udine* (1934) di Gadda.

Nel 1934 esce *Momenti della vita di guerra* di Adolfo Omodeo, importante opera storiografica, che si distingue per la parzialità dello sguardo sulla guerra, vista attraverso la lente degli intellettuali.

Gli anni più maturi del fascismo sono ricchi di riflessioni, sia critiche che encomiastiche, sulla guerra da poco conclusa. Nel 1938 viene pubblicato *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu, uno dei racconti più autentici della vita in trincea.

Sul primo conflitto si ritorna anche nel secondo dopoguerra, grazie alla pubblicazione di libri scritti durante la stagione '15-'18 e rimasti sommersi, come il *Giornale di guerra e di prigionia* di Gadda, che esce nel 1955.

Negli anni '60, con l'impulso dato grazie all'anniversario dei cinquant'anni, nascono nuove linee di ricerca storica, con i lavori di Giorgio Rochat e Mario Isnenghi che diventano capofila di questa nuova stagione storiografica. Per concludere, tra gli altri esempi possibili, con il ritorno nei luoghi di guerra alla ricerca delle tracce e dei segni rimasti compiuto da Andrea Zanzotto, nel suo viaggio poetico intitolato *Galateo di bosco* (1978).

[57] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit. p. 121.

1.5 Teorie del comico, del riso e dell'umorismo a cavallo tra due secoli

Dopo aver nominato alcuni titoli e spiegato i concetti centrali per intraprendere un discorso che riguardi la letteratura della Grande Guerra, passiamo ora a osservare la situazione del comico, dell'umorismo e più in generale del riso all'inizio del Novecento, studiando poi come queste teorie si siano rapportate agli eventi di guerra e quali risultati letterari abbiano prodotto.

Giulio Ferroni intitola un suo breve saggio sulla letteratura del Novecento definendo questo periodo storico come «secolo tragico, secolo del comico»[58]. Secondo Ferroni, la fine dell'Ottocento lasciava l'importante eredità di una «risata assoluta, indicando la via del comico, di uno sguardo beffardo e irridente alla storia passata»[59].

Il Novecento, nel pensiero di Ferroni, è «il secolo dell'espansione del comico»[60], proprio perché esplode ogni codice e ogni linguaggio. Ma il riso novecentesco non può permettersi la leggerezza, la vacuità o l'innocenza, dal momento che «il secolo del comico è anche secolo del tragico, percorso da tragedie immani»[61], e quindi i due generi sono costretti ad un dialogo e ad un rapporto continui. Qualsiasi riflessione sul Novecento non può ignorare un ragionamento più profondo sulle tragedie storiche che hanno attraversato «il secolo degli orrori e delle più matte risate, in cui molto spesso le lacrime e il sangue hanno scacciato ogni possibile sorriso e in cui spesso sono stati i carnefici a potersi abbandonare ad un riso perverso»[62].

Le guerre rimangono naturalmente un momento decisivo in questo discorso. Basti pensare che un'interpretazione ricorrente vede nell'entrata in trincea della Prima guerra mondiale il primo incontro di massa, violento ed estremo, con la modernità. Il rapporto complicato degli uomini con oggetti di cui non riesce a comprendere la finalità e il funzionamento costituisce una delle componenti decisive del comico novecentesco. Questo è un espediente molto sfruttato dal cinema, ad esempio da Charlie Chaplin, in cui «imprevisti, equivoci, *gag* di ogni sorta sorgono dalle difficoltà del dominio dei materiali e strumenti tecnici, dalla necessità di manipolarli, combinarli, stravolgerli nei modi più diversi»[63].

Il Novecento come secolo del comico ricorre anche nelle parole di Renato Barilli, anche se nella sua concezione il comico si innesta non in stretto legame con il tragico ma in contrasto

[58] *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, p. 287.
[59] *Ibid.*
[60] *Il comico nella letteratura italiana*, a cura di S. Cirillo, cit., p. 289.
[61] *Ibid.*
[62] *Ibid.*
[63] *Ivi*, p. 291.

con esso, in forma di contrapposizione. Il comico secondo Barilli è inteso come «segnale»[64] di un ribollire di idee e di pressioni pronte a esplodere, segno che «l'attività vulcanica è in pieno svolgimento»[65].

Parole che vengono confermate nella prefazione di Walter Pedullà al suo volume *Le armi del comico*. Il Novecento è un'epoca di crisi e di eventi drammatici in cui la realtà, per essere sopportata, ha bisogno di assumere un nuovo significato. Pedullà scrive che «quando una cultura è al collasso, si ricorre sempre alla stessa medicina: si ridescrive il mondo, si fa un altro bagno nella realtà»[66]. Il riso è la medicina che permette di indebolire le vecchie strutture di pensiero ormai inadatte a comprendere la situazione circostante, e il comico diventa «una delle tante strategie di spiazzamento con cui il Novecento sfugge alla routine delle idee logorate»[67].

L'emergere del comico e del riso come protagonisti di quest'epoca è sancito dalla pubblicazione tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento di alcuni importanti libri, che hanno contribuito a ridefinire il ruolo di questo genere, proponendo nuove funzioni.

Il libro inaugurale di questa linea di riflessione sul comico è *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche* (1855) di Charles Baudelaire. Per lui la forza del riso è nella possibilità di «esplosione, liberazione»[68], ma comunque non può reggere il confronto con la «saggezza della tradizione»[69]. Baudelaire riconosce «la legittimità di una condanna del riso che risale addirittura alla *Bibbia*»[70], ma sceglie deliberatamente di schierarsi dalla parte del riso condannato dai benpensanti e di proclamarsi colpevole. Il riso, e il comico di cui spesso è causa, va abbracciato poi in questa sua capacità di «svuotamento di valori, riduzione della realtà data ad un punto centrale di "nulla"»[71].

Il riso dissacratore che spaventa la borghesia proposto da Baudelaire assume un ruolo diverso nel volume di Henri Bergson. *Il riso*, uscito in volume nel 1900, restituisce a questo gesto una precisa funzione sociale. Nella sua teoria il comico diventa utile per mantenere l'equilibrio della società, poiché diviene «un modo di repressione del "vizio", rivelando un orientamento soprattutto "morale"»[72]. Quindi la situazione comica suscita il riso, che ha il compito di rivelare il difetto e di correggerlo. Come sostiene Ferroni, per Bergson «il comico è il negativo, la deviazione dal valore, ciò che deve essere punito, mentre il riso è l'arma gioiosa

[64] *Ivi*, p. 305.
[65] *Ibid.*
[66] W. Pedullà, *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001, p. 8.
[67] *Ivi*, p. 5.
[68] G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 17.
[69] *Ivi*, p. 19.
[70] *Ibid.*
[71] *Ivi*, p. 22.
[72] *Ivi*, p. 27.

di questa punizione, il reinserimento nel positivo, l'atto del ritorno all'ordine»[73]. Il riso assume il ruolo di restauratore del volto autentico della vita. Bergson individua una netta distinzione gerarchica tra i fatti decisivi e autentici della vita e i valori inconsistenti, poiché «si ha comico quando si devia da ciò che è essenziale, dai valori alti, quando si sceglie il grado più basso […]»[74].

Altro saggio decisivo pubblicato in questo periodo è *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, del 1905, scritto da Sigmund Freud. Il libro nasce dall'esigenza da parte dell'autore «di spiegare all'interno del sistema da lui stesso elaborato, i processi psichici inerenti a fenomeni della vita e del comportamento quotidiano riferibili appunto all'area del "comico"»[75]. Freud concentra il suo trattato sul motto di spirito, in quanto considerato una delle declinazioni in cui si può sviluppare una produzione di senso e, in quanto tale, possibile oggetto di interpretazione. Il riso causato dal motto di spirito è frutto di una disattesa, o meglio di uno scontro tra due diverse rappresentazioni. Da una parte c'è quello che ci aspetteremmo da una situazione razionale, con un principio logico definito; dall'altra c'è la stessa situazione ma con esiti non attesi, irrazionali, che derivano dall'oggetto comico. Il comportamento incongruo rispetto all'attesa fa sì che il dispendio di energia, pronto ad essere impiegato nella comprensione della situazione razionale, diventi inutile. Questa energia mancata trova il proprio sfogo nel riso, che diventa «elusione […] di ogni controllo razionale o repressivo, veicolo di un annullamento di energia»[76].

Il libro più importante per il nostro discorso rimane il celebre *L'umorismo*, scritto da Pirandello nel 1908, che nelle parole di Guido Guglielmi si può «considerare un testo inaugurale […] dell'arte novecentesca»[77]. Molto discussa la distinzione tra il comico, che suscita l'avvertimento del contrario, e l'umorismo, che fa emergere il sentimento del contrario. L'umorismo di Pirandello si concentra sul trascurato, sugli aspetti meno evidenti della vita. Non accetta il principio di coerenza per concentrarsi sul valore dell'«incongruenza, l'imprevedibilità, l'incalcolabile di ogni storia»[78].

L'umorismo stravolge i meccanismi della vita quotidiana, traendo un «senso nel non senso o inversamente il non senso nel senso»[79], contribuendo ad un disorientamento in cui non viene formato un nuovo codice che si sostituisca a quello vecchio, ma si approda ad un

[73] *Ibid.*
[74] *Ivi*, p. 32.
[75] *Ivi*, p. 55.
[76] *Ivi*, p. 75.
[77] G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento: umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, p. 57.
[78] *Ibid.*
[79] *Ivi,* p. 63.

annullamento di ogni codice. L'umorismo è in tal senso una comprensione e uno svelamento della maschera, che rappresenta in questa concezione «il male, la soppressione della "vita" più autentica, della durata, della profondità»[80]. Questa scoperta della finzione di ogni maschera sociale riesce a scalfirne la fissità e l'unità.

Se il comico «è solo un primo e parziale scoprirsi della maschera»[81], è l'operazione umoristica che, attraverso il momento cruciale della riflessione, riesce a intuire i motivi più profondi che hanno contribuito alla creazione di quella maschera, deridendola ma al tempo stesso partecipando al suo funzionamento.

Il pensiero di Pirandello tende ad una riconciliazione completa con la vita, in cui si ricompongano «tutte le scomposizioni dell'umorismo»[82]. Ma questa teoria, secondo Giulio Ferroni, presenta delle esitazioni, e *L'umorismo* sembra presupporre che «dietro ogni maschera non troveremo mai la "vita", ma soltanto *un'altra maschera*»[83].

1.6 Guerra e comico a confronto. Il conflitto come «situazione ironica»

Tra fine Ottocento e inizio Novecento si nota un ribollire teorico molto forte intorno alle teorie del comico, del riso, dell'umorismo. Risulta ora interessante osservare come il riso novecentesco sia entrato in contatto con l'evento tragico che ha aperto lo scenario del secolo, e quali tracce abbia lasciato questo incontro.

Va innanzitutto notato che non esiste una teoria comica o umoristica nata in trincea, che sia quindi diretta emanazione delle contingenze del conflitto. Solo Pirandello con il racconto *Berecche e la guerra* rispetta la sua poetica umoristica, ma la sua teoria è nata in realtà qualche anno prima della mobilitazione italiana, prima della grande disillusione degli intellettuali, per lo più frutto di un autore che per motivi anagrafici non ha potuto combattere in prima linea.

In tutti gli altri casi la strategia del riso assume forme personali e individuali. Viene utilizzato in alcuni casi come segno dell'euforia e dell'entusiasmo per la guerra che si prospetta. In altri diventa la reazione davanti all'inettitudine del soldato. In alcuni casi il riso è qualcosa di sotterraneo, di cui ci si vergogna, che nasce nei momenti più drammatici, quasi un istinto che

[80] G. Ferroni*, Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 45.
[81] *Ivi,* p. 46.
[82] *Ivi*, p. 49.
[83] *Ibid.*

permette di sopportare le atrocità vissute. Infine esiste anche un uso strumentale del riso, come irrisione del nemico a scopo propagandistico.

Sulle interpretazioni del riso al fronte manca uno studio monografico completo, ma emergono comunque alcune prospettive interessanti.

Ad esempio un capitolo del volume *La Grande Guerra e la memoria moderna* di Paul Fussell ne fornisce una. Il professore americano rilegge l'esperienza britannica del conflitto attraverso le testimonianze letterarie, riprendendo una linea di ricerca inaugurata da Isnenghi. Nel primo capitolo intitolato *Una satira di circostanza* lo studioso sostiene che per capire la guerra bisogna interpretarla come fatto ironico. Scrive che «ogni guerra è ironica, perché ogni guerra è peggiore di quel che ci si aspettasse»[84], riprendendo il tema della tremenda disillusione dei soldati arrivati in trincea.

La guerra è ironica «perché i suoi strumenti sono melodrammaticamente sproporzionati ai suoi presunti scopi»[85], e in particolare la Grande Guerra raggiunse in tal senso un primato, dal momento che «costituì un orribile imbarazzo per il diffuso mito migliorista che aveva dominato la coscienza pubblica per un secolo»[86]. La modernità del conflitto mostra il lato più spaventoso del Progresso, e la sorpresa che ne deriva crea un effetto ironico potente che trova la propria reazione nel riso. Le parole dello scrittore Philip Gibbs sono chiare in tal senso:

> Era…il riso dei mortali di fronte al tiro giocato loro da un destino ironico. Erano stati allevati a credere che il massimo obiettivo della vita fosse quello di raggiungere la bellezza e l'amore, e che il genere umano, procedendo verso la perfezione, avesse annientato gli istinti bestiali, la crudeltà, la sete di sangue, la primitiva e selvaggia legge della sopravvivenza dominata dalle zanne e dalla clava, dal randello e dall'ascia. La poesia, l'arte, la religione, tutti avevano predicato questo vangelo e questa promessa.
>
> Ed ora questo ideale era infranto, come un vaso di porcellana precipitato a terra. Il contrasto tra Quello e Questo era sconvolgente… E così l'umorismo proprio del tempo di guerra sghignazzava deliziato alla vista di tutta quella dignità ed eleganza smascherate.[87]

La guerra è prima di tutto un'esperienza individuale, quindi la narrazione del conflitto non potrà che essere una costellazione di tanti episodi ironici che compongono l'insieme della vita di trincea. L'ironia della guerra crea anche sgomento e sorpresa nei soldati, come riporta Robert Brooke nelle lettere scritte tra 1914 e 1915: «Tutto è tremendamente buffo»[88], proprio perché ciò che si vede è incomprensibile, e il riso è l'unica reazione possibile.

---

[84] P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna,* cit., p. 12.
[85] *Ibid.*
[86] *Ivi*, pp. 12-13.
[87] P. Gibbs, *Now it can be told*, New York, Harper, 1920, p. 131, cit. in P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna,* cit., p. 13.
[88] P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., p. 12.

L'ironia è inoltre un meccanismo che riesce a rendere più vivo il ricordo. Dettagli particolari, eccentrici, stridenti con il contesto riescono «a dare espressione ad un avvenimento o ad un momento che, diversamente, resterebbe confuso e insignificante nel gran mare indifferenziato dei ricordi»[89].

1.7 Tracce di comico e di riso nella letteratura italiana di guerra

Tornando alla letteratura italiana, elementi comici o umoristici nelle opere che raccontano la guerra emergono in molti autori. Le avanguardie storiche svolgono un ruolo importante in tal senso. Sono i gruppi di avanguardia che prendono coscienza del potenziale distruttivo del riso.

Il ruolo dei futuristi non va ignorato. In realtà Giulio Ferroni sostiene che i futuristi diedero un contributo scarso al comico, perché il loro uso di questo genere fu puramente «strumentale»[90] e «si risolve in un metodo di provocazione tra molti altri»[91].

Tuttavia sono proprio i futuristi ad alimentare la concezione di guerra come spettacolo meraviglioso a cui andare incontro cantando e ridendo. Il mito virile e militare dei futuristi trova una possibilità di azione nella guerra-festa. Ad esempio Marinetti nella sua impresa eroica fornisce della guerra «una lettura non solo ironica ma anche ludico - *sportiva*»[92], come si può leggere nelle cronache redatte per «La Gazzetta dello Sport».

La guerra-festa la si può leggere anche nelle pagine di Ardengo Soffici, autore vicino al gruppo avanguardistico, che si avvia gioioso verso la guerra ma che nel suo celebre diario *Kobilek*, nella descrizione di un'operazione militare vissuta in trincea, dà al suo riso una connotazione molto più inquietante. Non è più il riso squillante che esce dai treni diretti al fronte. Nella trincea «tutto era troppo terribile e assurdo per considerarlo al modo naturale: meglio divenire assurdi anche noi […]»[93]. I soldati sono spogliati dei loro sentimenti, agiscono in modo paradossale e improbabile:

> Tirammo fuori, chi la sigaretta, chi la pipa, e ci mettemmo a fumare e a motteggiare. La tempesta delle cannonate, degli urli, dei rombi, dei sibili continuava. Continuasse pure; noi ridevamo intanto per l'ultima volta, trasfigurati in una sorta di luce tragica che ci rendeva grandi.

[89] *Ivi*, p. 38.
[90] G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 91.
[91] *Ibid.*
[92] *Le notti chiare erano tutte un'alba,* a cura di A. Cortellessa, cit., p. 119.
[93] A. Soffici, *Kobilek*, Milano, Longanesi, 1971, p. 141.

Se un giorno io dovessi ricevere un premio attestante il mio coraggio, vorrei che nella motivazione non si parlasse né di fatiche, né di pericoli affrontati, ma si scrivesse solo questo:

Fu allegro nella trincea del Kobilek.[94]

L'episodio narrato da Ardengo Soffici testimonia la netta trasformazione del riso vissuta dall'autore durante il conflitto.

Il riso però può pure insinuarsi nei momenti più difficili come reazione estrema ad una realtà inconcepibile. Una reazione non voluta di cui ci si può vergognare nel dopoguerra.

Diario di un imboscato di Attilio Frescura uscì in prima edizione nel 1919, e in una nuova edizione rivista e tagliata nel 1920. Nella seconda edizione, Frescura non procede con un criterio preciso nella scelta dei tagli da fare al proprio diario, ma certo si nota uno stemperamento dei «passi dominati dal sarcasmo o dall'ironia, che raccontano "freddure" e introducono episodi tragicomici»[95], che potevano alterare troppo il tono del libro.

Viene tagliato ad esempio un episodio in cui si ironizza sulle complicate comunicazioni tra le brigate:

Per evitare i danni delle intercettazioni nemiche ai nostri telefoni, i nomi delle brigate, i numeri delle divisioni, e alcuni reparti hanno assunto quello convenzionale di fiori, frutta ecc. Ne derivano, al telefono, delle conversazioni curiosissime:

«Pronto, con chi parlo? Ohè, telefonista, dammi Tulipano… sì, Tulipano… Macché, non voglio i tentacoli della Regina… Voglio Tu-li-pa-nooo! Pronto… Ah, sì… È lei Tulipano? Benissimo. Senta, io sono Papavero…».

«Come, papa…?»

«Pa-pa-ve-roo…Oh, là! Dunque, senta, mi mandi all'apparato Mimosa, subito…».[96]

Vengono corrette anche frasi che suonano come giochi di parole o come cantilene. Viene tagliato, nella pagina che racconta i fatti del 14 ottobre 1916, questo passo: «Domani lasceremo il posto di combattimento. Tutto il Carso vasto è ancor più uguale nel silenzio. E nel silenzio sale altissimo il canto dei grilli che grillano per le grille di tutti i paesi…»[97]. Altro taglio nelle righe iniziali delle pagine datate 22 maggio 1917: «Ore 7. Una intera legione di topi segue l'esercito, dei cui rifiuti vive, prolificando in pace. E in mezzo alle cannonate i merli fischiano. Anzi, se ne infischiano»[98].

Tracce di sorriso e di ironia sono ravvisabili anche nel diario di Arturo Stanghellini, dal titolo *Introduzione alla vita mediocre*. Un diario sommesso, dominato dal silenzio e dal

[94] *Ivi*, pp. 141-142.
[95] G. Capecchi, *I fronti della scrittura*, cit., p. 174.
[96] A. Frescura, *Diario di un imboscato*, Vicenza, Galla, 1919, p. 192, cit. in G. Capecchi, *I fronti della scrittura,* cit., p. 175.
[97] *Ivi*, p. 205.
[98] *Ivi*, p. 325.

mancato eroismo dell'autore, che non ha partecipato al dibattito tra neutralisti e interventisti e non si aspetta nessuna redenzione, né politica né personale, dalla guerra. In un libro dominato dalla moderazione l'autore, che qualche anno più tardi si definirà «un sentimentale che si difende con l'ironia»[99], adotta la strategia del riso per proteggersi dal ricordo della trincea.

L'incontro con i veterani di guerra è in questo senso interessante. Stanghellini, da poco arrivato al fronte, indossa una sorta di pigiama. Ma il nuovo abito lo fa apparire ridicolo. Ricorda che:

> lasciata l'elegante e pulita uniforme del territoriale avevo improvvisato la mia *toilette* di guerra con una giubba tanto larga da sembrarne piuttosto l'attaccapanni che il proprietario. L'attaccatura delle maniche era a mezza strada tra la spalla e il gomito e il colletto serviva così poco al collo da lasciare scoperto non solo il gemello, ma anche un largo V della camicia fortunatamente ancora pulita. In capo il grosso elmetto raccolto in trincea mi ballava come una paglietta messa sulla punta dell'ombrello.[100]

L'improbabile vestiario «aveva attirato su me gli sguardi dei veterani che motteggiavano»[101]. I comandanti infatti dubitano molto della sua intelligenza:

> «Intelligente con quella faccia? Ma lo guardi un po'», diceva Angelo Maria Cervini al capitano Gasperetti.
> «Le dico che è intelligente…»
> «Ma non è possibile», dicevano altri due o tre convinti.[102]

In questo passo il riso diventa un segnale dell'impreparazione del soldato Stanghellini, che si sente fuori luogo nel contesto della trincea.

La guerra si insinua anche nelle pagine della *Coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo. Zeno racconta l'incontro con i primi fuochi del conflitto, avvenuto il 23 maggio 1915: «La guerra ed io ci siamo incontrati in un modo violento, ma che adesso mi pare un poco buffo»[103]. Nel racconto dello scoppio del conflitto vissuto da Zeno, l'autore riprende un tema tipico della letteratura mitteleuropea, cioè l'incredulità degli intellettuali dinanzi ad una guerra inaspettata. È uno stupore che ben presto si trasforma in negazione di un fatto evidente, e questo rifiuto si tramuta in una «difesa strenua del privato e del microcosmo domestico»[104].

Nel maggio del 1915 Zeno lascia Trieste, insieme alla famiglia, per un breve soggiorno a Lucinico, un villaggio vicino a Gorizia. Un giorno, il protagonista si reca presso l'Isonzo per

---

[99] G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello*, cit., pp. 209-210.
[100] *Tre romanzi della Grande Guerra*, a cura di Mario Schettini, cit., pp. 301-302.
[101] *Ivi*, p. 302.
[102] *Ibid.*
[103] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Opera omnia*, vol. I, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1969, p. 945.
[104] *Il comico nella letteratura italiana*, a cura di S. Cirillo, cit., p. 377.

una passeggiata tranquilla. Nel ritorno verso casa, dove lo aspetta un buon caffellatte, la tranquillità di Zeno viene bruscamente interrotta da un plotone di soldati che sta predisponendo il blocco della frontiera. Intimorito, cerca un barlume di complicità con il comandante del plotone:

> Peccato che io non parlavo abbastanza correntemente quella lingua perché altrimenti mi sarebbe stato facile di far ridere quell'arcigno signore. Gli raccontai che a Lucinico m'aspettava il mio caffelatte da cui ero diviso soltanto dal suo plotone.[105]

Zeno cerca di spezzare la tensione introducendo una parola comica, ma la reazione del comandante è inaspettata:

> Egli rise, in fede mia rise. Rise sempre bestemmiando e non ebbe la pazienza di lasciarmi finire. Dichiarò che il caffelatte di Lucinico sarebbe stato bevuto da altri e quando sentì che oltre al caffè c'era anche mia moglie che m'aspettava, urlò: - *Auch ihre Frau wird von andere gegessen werden* – (Anche vostra moglie sarà mangiata da altri).[106]

L'ufficiale, colpito dalla parola inaspettata di Zeno, risponde con comica aggressività. Le sue parole risvegliano per un attimo Zeno, ma la negazione della guerra si trasforma in presa di coscienza di una pace, nonostante tutto, ancora auspicata. Al termine della giornata Zeno ricorda: «Stavo sempre molto bene […] e ricordo che conclusi la mia giornata con un'ultima infantile idea ottimistica: alla frontiera non era morto ancora nessuno e perciò la pace si poteva rifare»[107].

Nel romanzo di Svevo la guerra irrompe in una tranquilla quotidianità. Nessuna profonda riflessione e grande idealità muovono il protagonista, ma solo un banale piacere, di cui viene privato, lo informa dell'evento tragico. Come riassunto nel saggio di Marinella Mascia Galateria, si tratta per Zeno di «un'abitudine consolidata, il caffellatte, divenuta simbolo della casa, della famiglia, della vita quotidiana, della dolce normalità del privato, improvvisamente violentato e distrutto da una volgarità e da una ferocia del tutto immotivata, ma tipica della situazione bellica»[108]. La storia di Zeno che incontra la guerra diventa il ricordo di un caffellatte mancato.

Altre tracce che testimoniano il contatto tra guerra e comico sono presenti nei racconti di Paola Drigo, Amalia Guglielminetti, Luigi Pirandello, o nell'epopea parodica de *Il buon*

[105] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 949.
[106] *Ibid*.
[107] *Ivi*, p. 952.
[108] *Il comico nella letteratura italiana*, cit., p. 384.

soldato Švejk di Jaroslav Hašek, se si guarda fuori dai confini italiani. Questi scritti verranno approfonditi nei prossimi capitoli.

Chiudiamo questa prima analisi con un accenno alla reazione davanti alla guerra di uno scrittore che prima del conflitto si era dedicato al riso e al comico.

La trasformazione del riso di Palazzeschi causata dal conflitto è complessa. Maria Pia De Paulis-Dalembert sostiene che «fino al 1915, Palazzeschi è il rappresentante più emblematico ed originale di una concezione dell'arte intesa come espressione dell'effimero, corbelleria ironica e gratuita, funambolismo regolato dal riso istrionico e dissacrante verso il ridicolo dell'esistenza»[109]. In questa valutazione contribuiscono le poesie da saltimbanco raccolte nell'*Incendiario* (1910 e 1913) e il romanzo *Il codice di Perelà* (1911). Il riso di Palazzeschi trova la sistemazione teorica nel manifesto *Il Controdolore*, firmato 29 dicembre 1913 e pubblicato su «Lacerba», che nelle parole di Louis Tenenbaum «*offers laughter* […] *as the remedy for the sick soul of modern European man*»[110].

Le parole scritte nel manifesto, che segnano il momento in cui Palazzeschi si avvicina maggiormente ai futuristi, si scontrano però con la realtà. La tragicità degli eventi suggerisce all'autore di adottare il silenzio. È proprio sul tema del conflitto che le strade di Palazzeschi e dei futuristi si dividono per sempre.

Il silenzio di Palazzeschi viene interrotto solo nel 1920 con la pubblicazione di *Due imperi…mancati*. L'autore, nel suo libro di guerra, non ha cambiato idea: «La guerra non si fa. La guerra non si deve fare per nessuna ragione al mondo»[111]. Il pacifismo rimane intatto e coerente. Cambiano le concezioni di arte e letteratura. Il saltimbanco risponde all'assurdità del reale non più con il riso ma con sarcasmo: «il tono ludico dell'incendiario, il clownismo dei simulati incendi d'anteguerra, davanti al fuoco vero e alla strage, si spengono e stridono in sarcasmi amari»[112], poiché «il riso svela la sua inadeguatezza di fronte al dolore e alla paura del fronte»[113].

La parola "fuoco" ci porta all'ultimo aspetto del discorso di Palazzeschi che qui è interessante citare. L'abbandono del disimpegno e delle clownerie conduce alla necessità di una presa di responsabilità degli intellettuali, che con i loro scritti hanno tifato per la guerra e

[109] M. P. De Paulis-Dalembert, *Due imperi…mancati: dal disimpegno di Perelà alla riconquista*, in «Chroniques italiennes», I, 2010, p. 7.
[110] L. Tenenbaum, *From Futurism to Pacifism: Aldo Palazzeschi and the First World War*, in «Italica», Vol. 63, n. 4, Perspectives on the Novecento, 1986, p. 387.
[111] A. Palazzeschi*, Due imperi…mancati*, Milano, Mondadori, 2000, p. 157.
[112] *Ivi*, p. XI.
[113] M. P. De Paulis-Dalembert, *Due imperi… mancati: dal disimpegno di Perelà alla riconquista della storia*, cit., p. 14.

causato innumerevoli danni. Il riferimento ai vecchi sodali futuristi sembra evidente, e la condanna prende una forma esplicita nella dedica del libro *Due imperi…mancati*: «a tutti i poeti che rinnegando / sé stessi alimentarono il fuoco / immondo, perdonando l'offesa»[114].

[114] A. Palazzeschi, *Due imperi… mancati*, cit., p. 7.

Capitolo 2
La satira nei giornali di trincea. Il caso de «La Tradotta»

2.1 I giornali di trincea: un nuovo strumento di propaganda

Delineate le principali forme di scrittura emerse nel corso del primo conflitto mondiale e costruito un quadro delle principali teorie riguardanti il comico, l'umorismo e il riso, vediamo ora nel secondo capitolo un caso specifico di utilizzo della risorsa comica con spiccata vena satirica, applicata ad una precisa forma di scrittura, il giornale di trincea, e mirata ad uno scopo costituito.

Gli esempi analizzati nella parte conclusiva del capitolo precedente mostrano infatti tutti un carattere di estemporaneità. L'elemento comico emerge in momenti inaspettati, quasi sempre come un intervallo in una narrazione che presenta per il resto un'impostazione e un tono molto diversi. Nelle pagine di Frescura e Stanghellini il riso diventa protagonista in singoli episodi, di breve estensione, con l'intento di rappresentate più efficacemente l'assurdità di certe azioni o situazioni che nel contesto di guerra diventano accettabili. In Soffici l'allegria scaturisce da un particolare meccanismo psicologico in cui il soldato cerca di accettare le atrocità vissute in combattimento attraverso una involontaria euforia. Il riso viene usato dai futuristi come uno dei tanti mezzi di provocazione per portare avanti la propria campagna interventista, e una particolare forma di umorismo caratterizza il protagonista del romanzo *La coscienza di Zeno*, che filtra il proprio incontro con i primi fuochi di guerra attraverso la propria visione del mondo, diventando uno dei tanti episodi della sua vita.

Da queste prime tracce passiamo ora a documenti i cui autori scelgano deliberatamente il comico e il riso come mezzo primario di formazione del racconto del conflitto. Nello specifico analizzeremo come un discreto numero di giornali di trincea, ossia di periodici destinati alla lettura da parte dei soldati nei momenti di riposo, usassero la satira come mezzo di propaganda con uno scopo preciso e concreto, il supporto per il morale delle truppe. In questa trattazione ci concentreremo sugli aspetti più interessanti de «La Tradotta», la testata più significativa di questo filone satirico del giornale di trincea.

Prima dell'analisi di questa pubblicazione sono necessarie alcune premesse. La propaganda intesa come «insieme di attività volta a informare le masse secondo fini e scopi

prestabiliti»[115] accompagna tutti i fronti e tutta la durata del conflitto. Si tratta di un grande atto di persuasione collettiva che mira ad indirizzare l'opinione pubblica nei confini di un percorso preciso.

Non tutte le fasi del conflitto però vedono un'azione ugualmente intensa attuata dalla propaganda. Nei primi anni di guerra il fronte italiano non sente mai la necessità di un'organizzazione razionale di questo settore, al punto che almeno nei momenti di esordio «non esistevano appositi organismi né politici né militari che se ne occupavano»[116]. È il Comando Supremo che delega a uffici scelti le misure propagandistiche da adottare, e ciò favorisce un certo grado di improvvisazione nelle azioni e negli obiettivi. Si cerca semplicemente di tenere alto l'umore delle truppe al fronte, rispondendo alle ingiurie degli avversari e dipingendoli come esseri senza pietà. Sono tanti e strutturali i motivi di inefficacia dell'azione di propaganda italiana all'inizio del conflitto, tra cui «mancanza di formulazioni teoriche, inesistenza di organi direttivi, disinteresse dell'autorità politica, inadeguatezza degli strumenti»[117].

La situazione migliora nel 1916, con l'istituzione dell'Ufficio Stampa, diventato poi Ufficio Stampa e Propaganda del Comando Supremo, che dà un nuovo impulso alla qualità nella composizione grafica dei volantini.

Tuttavia non possiamo comprendere lo sviluppo dei giornali di trincea ignorando una data fondamentale nel primo conflitto mondiale, il 24 ottobre 1917. I fatti di Caporetto creano una cesura decisiva non solo nell'esperienza generale dell'esercito italiano, ma anche per quanto concerne la propaganda nel conflitto. Il momento più drammatico della guerra italiana mina in maniera profonda le speranze di vittoria e, secondo una teoria diffusa poi esplicitata qualche anno dopo da Curzio Malaparte[118], l'ottobre 1917 causa l'esplosione di insofferenza dei soldati al fronte nei confronti delle retrovie, considerato un ricettacolo di imboscati e nullafacenti. Come scrive Fiorella Bartoccini, «uno dei motivi della crisi morale delle truppe in guerra, nel 1917, può essere vista anche qui, nella amarezza e nella inquietudine che nascevano dalla frattura con il paese»[119]. Una situazione molto delicata quindi, che rischiava di diventare incontrollata senza delle adeguate contromisure.

Il Comando Supremo cambia strategia dopo Caporetto. L'organizzazione diviene centralizzata con la formazione del Commissariato Generale per l'Assistenza Civile e la

[115] *L'arma della persuasione. Parole ed Immagini di Propaganda della Grande Guerra*, a cura di M. M. Dan e D. Porcedda, Gorizia, Edizioni della Laguna & Cooperativa Mitt, 1991, p. 15.
[116] *Ivi*, p. 20.
[117] *Ivi*, p. 21.
[118] C. E. Suchert, *Viva Caporetto!*, Prato, Stabilimento Lito-Tipografico Martini, 1921.
[119] *Da Caporetto a Vittorio Veneto*, a cura di F. Bartoccini, U. Corsini *et alii*, Trento, Saturnia, 1970, p. 117.

Propaganda Interna e con il riordino dell'Ufficio Stampa e Propaganda. È inoltre costituita la Commissione Centrale Interalleata di Propaganda, con a capo Ugo Ojetti.

Come detto queste nuove premesse creano una situazione molto diversa anche negli scopi dell'intellettuale in guerra. Per Isnenghi «l'anno 1918 è il secondo appello alla mobilitazione generale degli intellettuali nel quadro dello sforzo nazionale per la resistenza e la ripresa»[120], perché «il dopo-Caporetto riapre la stagione del maggio radioso»[121].

La parola mobilitazione non è usata senza ragione. Questa complessa pedagogia di massa attuata dai comandi italiani, grazie alla quale «la guerra viene spiegata, razionalizzata, illustrata al popolo»[122], vede schierato un gruppo molto eterogeneo di figure e personaggi, che sempre Isnenghi, con una certa inclinazione all'iperbole, elenca in questo modo: «artisti d'avanguardia e pennivendoli, firme celebrate di testate nazionali e sforbiciatori a vita di "veline" del potere, pittori, figurinai, illustratori di copertine per i romanzi d'appendice, poeti sfiatati e oratori da comizio, idealisti e preti, socialisti pentiti e nazionalisti»[123]. Una schiera che oltre ad un forte ideale, cioè l'aiuto nella vittoria del conflitto grazie alla cura dell'animo dei soldati, dispone ora di lauti finanziamenti.

Il Servizio Propaganda (o Servizio P.) dei vari Corpi d'Armata possiede finalmente ottimi mezzi di promozione e strumenti più sofisticati, utilizzabili per i volantini, i manifesti, le locandine. Materiale che in realtà già esisteva, ma che nel dopo-Caporetto trova una più completa realizzazione.

La stessa cosa succede anche per il giornale di trincea. Questa pubblicazione periodica irregolare nasce all'interno del microcosmo della trincea e a quell'ambiente si riferisce in maniera autoreferenziale, con un tono canzonatorio, pagine illustrate e battute mordaci che prendono di mira i commilitoni. Una comicità tanto grossolana quanto personale, i cui bersagli sono i compagni di sventura, senza alcun intento programmatico e con l'unica volontà di alleviare i disagi e le sofferenze causate dalla vita in trincea. Come riassume efficacemente Isnenghi, «prima della grande stagione dell'educazione nazionale, nel 1918, i giornaletti di trincea sono sul fronte italiano poca cosa»[124]. Non perché scarsi di numero, quanto perché ristretti nell'orizzonte di una contingenza locale, «legati a una dimensione di intrattenimento di tipo goliardico, alla legge dell'evasione, della freddura grassoccia, dell'allusione e

[120] M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977, p. 6.
[121] *Ibid.*
[122] *Ivi*, p. 9.
[123] *Ivi*, p. 11.
[124] *Ivi*, p. 40.

dell'ammiccamento *ad personam* comprensibili e divertenti solo all'interno del piccolo gruppo»[125].

È la fase della stampa legata al conflitto che viene definita microgiornalismo di trincea. Alcune sue caratteristiche riconducono al mondo dei giornali studenteschi, con indovinelli e giochi che sono comprensibili solo all'interno dell'ambiente scolastico a cui quelle pagine sono destinate, e in cui le opinioni sono tutte gradite ai superiori.

La comicità burlesca e parodica di queste stampe non è consapevole delle risorse che tale genere poteva offrire, non rappresentano alcun intento definito a priori da un gruppo di intellettuali che vuole rapportarsi alle masse in un certo modo. Per tali motivi rimangono relegati ad un consumo uso e getta, interessante per una comprensione di come i soldati spendessero il tempo nei momenti di attesa, ma ininfluente nei suoi esiti letterari e figurativi.

Come anticipato, la situazione cambia tra la fine del 1917 e il 1918, quando gli uffici dediti alla propaganda forniscono mezzi e istruzioni per un piano mirato rivolto alla popolazione. Le pubblicazioni aumentano le tirature in stampa, e soprattutto migliora la qualità. La lista dei titoli di questa fase più matura del giornalismo di trincea è lunga. Tra i più importanti c'è «L'Astico», considerato da Maria Masau Dan «il migliore tra i giornali di trincea»[126]. «L'Astico» viene pubblicato a cadenza settimanale nella zona di Vicenza, dove era stanziata la Prima Armata. Composto da quattro pagine di grande formato, il primo numero esce nel febbraio 1918. Alla fama di questo giornale contribuisce il fatto che Piero Jahier ricopra per un periodo il ruolo di direttore, fatto a cui va aggiunta la collaborazione di Emilio Cecchi.

Altra pubblicazione da rammentare è «Il Montello», quindicinale rivolto ai combattenti del Medio Piave, che esce per la prima volta nel settembre 1918. Anche in queste pagine troviamo una collaborazione molto prestigiosa. L'illustratore della copertina del primo numero è infatti Mario Sironi, che per l'occasione raffigura un bombardamento aereo su una schiera di elmetti austriaci, riprendendo un'impostazione di chiara derivazione futurista. Il lavoro fatto da Sironi per «Il Montello» «rappresenta forse il massimo vertice dell'illustrazione italiana di trincea»[127].

Tanti altri sono i possibili esempi, come «La Trincea», «Il San Marco», «La Ghirba». Ma vogliamo qui concentrarci su un unico giornale di trincea, «La Tradotta». Non per la notorietà dei suoi collaboratori o per la buona tiratura delle copie, ma perché utilizza il riso e il

[125] *Ibid.*
[126] *L'arma della persuasione. Parole ed Immagini di Propaganda nella Grande Guerra*, a cura di M. M. Dan e D. Porcedda, cit., p. 175.
[127] *Ivi*, p. 191.

comico con una netta consapevolezza delle potenzialità che offriva il genere e con una costanza tale da farne diventare la caratteristica riconoscibile.

2.2 L'uso della risata nei giornali di trincea. Descrizione de «La Tradotta»

L'elemento satirico non è un'invenzione de «La Tradotta», non è una sua cifra esclusiva. Come nota Duccio Dogheria «le riviste satiriche furono uno dei mezzi più efficaci utilizzati dalla macchina della propaganda»[128], i cui articoli in realtà difficilmente si discostano dai dettami della propaganda, ma che comunque riescono a fornire una rappresentazione meno ampollosa del tono grave di tanta stampa italiana. Citando ancora Dogheria, la rivista satirica diventa un mezzo del Comando Supremo «come arma di derisione di massa, capace di picconare con lo sberleffo l'immagine del nemico, rallegrando alla stesso tempo il morale delle truppe e dei civili»[129].

Un'interpretazione positiva della centralità del comico nella pedagogia di massa avviata dopo Caporetto che in realtà non trova tutti gli studiosi concordi. Isnenghi, che pur cita «La Tradotta» in molti punti del suo libro, pone l'accento sulla sdrammatizzazione della realtà della guerra attuata dai giornali, senza però approfondire il carattere specificatamente comico, accostando questo giornale di trincea ad una generica commedia dell'arte. Una valutazione negativa la si può trovare invece tra le righe di Bartoccini, che scrive: «difetto comune di molti dei giornali […] era infatti l'abuso della satira e dell'ironia, che, se pur costituivano, attraverso il riso, un facile veicolo per la trasmissione delle idee a gente semplice, […], portavano spesso alla eccessiva e forzata trasfigurazione di una realtà che pur aveva aspetti tanto amari e tristi»[130].

Con parole più perentorie rispetto a quelle di Isnenghi, Bartoccini giunge ad una conclusione simile. Il genere comico impoverisce la potenzialità tragica della guerra, selezionando una porzione di realtà scelta su misura e deformandola in maniera paradossale. La guerra nelle pagine dei giornali satirici diventa uno specchio infedele dell'oggettiva tragicità del conflitto e la parodia è usata solo per motivi politici e educativi allo scopo di strappare un sorriso in una vita in trincea altrimenti grigia.

---

[128] *La guerra che verrà non è la prima*, catalogo della mostra tenuta al Mart di Rovereto, Milano, Electa, 2014, p. 523.
[129] *Ibid.*
[130] *Da Caporetto a Vittorio Veneto*, a cura di F. Bartoccini, U. Corsini *et alii*, cit., p. 121.

L'analisi dei numeri de «La Tradotta» tenteranno di smentire questa interpretazione. L'uso dell'iperbole e del gioco fatto dai collaboratori di questo periodico delineano aspetti cruciali nel racconto del conflitto, o per meglio dire di una delle possibilità narrative collegate al conflitto.

Tra gli esperimenti periodici di quegli anni infatti, «La Tradotta» si distingue per la creazione di uno stile peculiare e riconoscibile che riesce a filtrare con una sensibilità personale le notizie di guerra e poi gli sviluppi del dopoguerra. Non soltanto ricorrono temi e stilemi particolari come la raffigurazione grottesca del nemico, il ruolo specifico della donna nel conflitto, la caccia all'imboscato ed altri aspetti che vedremo. «La Tradotta» testimonia un'operazione di propaganda in atto che si serve in maniera organica delle risorse comiche per compiersi.

Tali risorse sono utilizzate da collaboratori che portano al fronte la propria competenza nel racconto e nell'illustrazione d'appendice e per l'infanzia e la mettono al servizio di ciò che Isnenghi definisce «populismo di Stato»[131]. Ma prima dell'analisi approfondita, è utile fornire un profilo descrittivo della rivista[132].

«La Tradotta» è un periodico illustrato e stampato a colori. Il primo numero esce il 21 marzo 1918, l'ultimo il 1º luglio 1919. La redazione aveva previsto un'uscita settimanale, ma la cadenza non è sempre stata rispettata. Si compone di un totale di venticinque numeri, a cui vanno aggiunti tre supplementi all'uscita n. 18 del 15 ottobre 1918. Ogni numero è formato da otto pagine, ad eccezione del n. 20, che presenta dodici pagine.

Ideatore della rivista è il colonnello Ercole Smaniotto, che affida la direzione al sottotenente Renato Simoni, noto critico teatrale del «Corriere della Sera». I più assidui collaboratori sono i pittori Enrico Sacchetti, Umberto Brunelleschi, Giuseppe Mazzoni, così come molto presenti sono Antonio Rubino e Arnaldo Fraccaroli, senza trascurare i contributi di Riccardo Gigante e Gino Calza Bini. Quasi tutti i pezzi non hanno la firma dell'autore, mentre alcune rubriche presentano uno pseudonimo.

Il giornale è indirizzato a tutti i soldati, ma in particolare è espressione della Terza Armata, la sua sede è a Mogliano Veneto e viene stampato prima a Venezia, poi a Verona, infine a Reggio Emilia. Il suo obiettivo rimane quello di informare i soldati, riportando loro le principali notizie sul conflitto, con particolare attenzione sul fronte tedesco e austriaco. Tutto ovviamente, come già specificato, letto in una chiave ironica e comica molto personale.

[131] M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, cit., p. 53.
[132] Vd. https://r.unitn.it/it/lett/circe/la-tradotta. Consultato il 21/11/2018.

I contenuti del periodico sono organizzati in una struttura che si ripete molto simile per tutti i numeri. La copertina è affidata a Enrico Sacchetti, che spesso riprende con il proprio tratto la notizia principale di quell'edizione, come si può notare nel primo numero riprodotto qui sotto, dove si menziona l'improbabile accordo di pace tra russi e tedeschi.

1. «La Tradotta», disegno di E. Sacchetti in copertina del n. 1, 21 marzo 1918, p. 1. Fonte: http://badigit.comune.bologna.it/ilrestodelcarlino/tradotta.htm.

La seconda pagina è divisa tra una vignetta di Sacchetti, di tono satirico più accentuato, e un testo in prosa di Renato Simoni, che solitamente tratta gli ultimi avvenimenti importanti attraverso dialoghi parodistici con protagonisti il Kaiser Guglielmo e l'imperatore d'Austria.

La terza pagina è in molti casi occupata da un testo in versi di Simoni, accompagnato da piccole illustrazioni sui bordi della pagina.

La parte centrale, cioè la quarta e quinta pagina, è occupata da una grande tavola illustrata o da vignette accompagnate da un testo che raccontano una storia, che con un rischio di anacronismo potremmo definire fumetto.

La sesta e la settima pagina ospitano piccole vignette, testi in prosa e poesia, con una struttura più variabile, che diventa spesso lo spazio delle rubriche.

Infine la pagina conclusiva, l'ottava, presenta un'altra grande tavola illustrata o una storia che integra testo e vignette.

Questa è la descrizione della struttura dei numeri de «La Tradotta» considerando le sue caratteristiche generali, dal momento che poi l'estro dei collaboratori giunge ad esiti molto personali. Proprio sui collaboratori è necessario soffermarsi. «La Tradotta» fu realizzata non da combattenti improvvisati che cercavano un passatempo nei momenti di attesa del conflitto, ma da professionisti dell'illustrazione e del racconto. Un dato così importante non va trascurato. Da una parte un approccio meno estemporaneo rischia di far perdere la spontaneità di molti fogli nati in trincea, con i propri errori e i propri limiti. Il giornale risulta perciò troppo costruito, troppo letterario, emanazione di un clima che si respira nelle retrovie più che espressione del quotidiano in trincea. Dall'altra parte, la cura grafica e l'elegante composizione dei testi e delle tavole fa sì che questo giornale di trincea diventi un oggetto pregiato tra i soldati. Gli ufficiali erano soliti trattenere quante più copie possibili, che poi venivano spedite a casa accompagnate da biglietti e lettere.

2.3 Il soldato-bambino. Antonio Rubino tra il «Corriere dei Piccoli» e «La Tradotta»

La professionalità con cui si lavora nella redazione de «La Tradotta» può costituire un limite o un pregio, certamente è il suo tratto caratteristico e fondante. Ma non è una professionalità che nasce in parallelo al conflitto: ha un trascorso, in alcuni casi prestigioso, che viene riadattato in base alle nuove necessità comunicative dettate dalla guerra.

Il ruolo di Antonio Rubino è in tal senso decisivo. Il suo passaggio dalle pagine del «Corriere dei Piccoli» a quelle del giornale di trincea mette in luce alcuni aspetti interessanti.

«La Tradotta» è un periodico scritto, con poesie, articoli, lettere, ma è prima di tutto disegnato, come tanti altri giornali di trincea. Il motivo è molto semplice. Secondo la stima fatta da Piero Melograni[133] metà circa delle forze armate oscillava tra l'analfabetismo e il

[133] P. Melograni, *Storia politica della grande guerra 1915-1918*, Bari, Laterza, 1969, p. 248, cit. in M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, cit., pp. 64-65.

semianalfabetismo. Le immagini offrono quindi un immediato veicolo di messaggi altrimenti inaccessibili usando solo le parole.

Tuttavia la pedagogia di massa messa in atto dalla propaganda va oltre, prefigurando una concezione precisa di popolo a cui il giornale si indirizza. Come riscontrato in molte fonti e infine teorizzato da Antonio Gibelli[134], l'idea della propaganda è quella di rivolgersi ad un insieme di soldati-bambini, esseri ingenui bisognosi di messaggi edificanti. Gibelli utilizza proprio «La Tradotta» come esempio di pubblicazione che si rivolge a un destinatario concepito in termini infantili.

L'incontro tra infanzia e guerra avviene nei termini sia dei soldati-bambini che dei bambini-soldati, quindi nella direzione di «infantilizzazione del soldato da un lato, di militarizzazione del bambino dall'altro»[135]. In tal senso i collaboratori de «La Tradotta» passano senza difficoltà da un supplemento rivolto all'infanzia ad un giornale di trincea rivolto ai combattenti. Succede per Renato Simoni, Umberto Brunelleschi e in particolar modo per Antonio Rubino.

Il «Corriere dei Piccoli» si dedica al conflitto a partire dall'agosto 1914, accompagnando la campagna interventista promossa dal «Corriere della Sera». Vengono creati personaggi, per la maggior parte bambini eroici, che vivono la guerra come una grande avventura in cui cercare di rendersi utili in qualche modo. Questi piccoli eroi hanno il difficile compito di spiegare le ragioni del conflitto ad un pubblico infantile, con l'intento di dimostrare ai bambini la possibilità di aiutare gli adulti nell'impresa pur non potendo prendere parte attiva alle operazioni militari. Giocano alla guerra protetti da una sorta di aura di invincibilità, affrontando nemici costruiti in maniera caricaturale.

Antonio Rubino è l'illustratore che più utilizza questo aspetto ilare e giocoso della narrazione, fatto di comicità semplice e parodistica, con colori accesi che riescono ad attenuare gli aspetti violenti della guerra. Egli crea il personaggio di Luca Takko e del suo amico Gianni, che si trovano costretti a combattere uno contro l'altro in una guerra tanto immaginaria quanto plausibile tra l'Ucraina e la Selvonia. Luca fronteggia l'esercito nemico capitanato dal generale Bombardone, riuscendo spesso a burlarsi degli avversari grazie a scherzi bonari. Nelle parole di Elisabetta Conti e Giulio Toffoli, «la guerra si trasforma nelle mani di Rubino e negli occhi dei suoi lettori in una grassa risata, in un infinito gioco da ragazzi segnato da una fulminante

[134] A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005.
[135] *Ivi*, p. 62.

serie di trovate che tolgono ogni determinazione alla guerra, fin quasi a renderla un formidabile territorio di estrinsecazione dell'alterità infantile»[136].

La storia di Luka Takko e Gianni prosegue fino al maggio 1915, quando l'entrata in guerra dell'Italia spinge il supplemento a cercare storie che potessero essere più vicine e rappresentative alla situazione contingente. Le loro avventure riprendono nel settembre 1915, per proseguire fino a luglio 1917 quando Rubino, impegnato in altri progetti, lascia la storia incompiuta. La guerra fatta di scherzi irriverenti e di giochi in un mondo colorato e dall'animo innocente non devono trarre in inganno. Nella storia non manca in filigrana la tipica vena dissacratoria di Rubino, fatta di un uso massiccio dell'ironia e dello sberleffo, che troverà nel giornale di trincea la sua forma più compiuta. La descrizione del panciuto Bombardone ci dice già molto sulla rappresentazione farsesca del nemico, in cui i difetti vengono ingigantiti a dismisura, come vedremo più avanti nel capitolo.

L'interruzione temporanea della storia di Luca Takko è causata appunto dall'entrata in guerra dell'Italia, e dalla conseguente necessità da parte del «Corriere dei Piccoli» di raccontare con più precisione ciò che sta accadendo. Da questo bisogno nasce Italino, il secondo importante personaggio creato da Rubino. È la storia di un fanciullo che cerca di aiutare il padre, originario del Trentino e disertore dell'esercito austriaco per un troppo spiccato sentimento italiano. I due devono fuggire dalle trappole di Otto Kartofel, nemico inetto e grasso. La stupidità dei nemici è continuamente messa a nudo dalle astuzie di Italino, nel clima divertente delle tavole di Rubino.

Ciò che più differenzia la storia di Italino da quella di Luca Takko è che la guerra vissuta dal primo non ha confini vaghi e allusivi. Italino vive il primo conflitto mondiale e porta in primo piano la situazione complessa delle terre irridenti soggiogate dal potere austriaco. Questa immersione nella realtà del conflitto cambia le scelte cromatiche delle sue vignette, perché se pur rimane la linea tondeggiante cambia invece l'uso dei colori, che insistono sul verde, rosso e bianco, in una sorta di patriottismo figurativo che inneggia al tricolore.

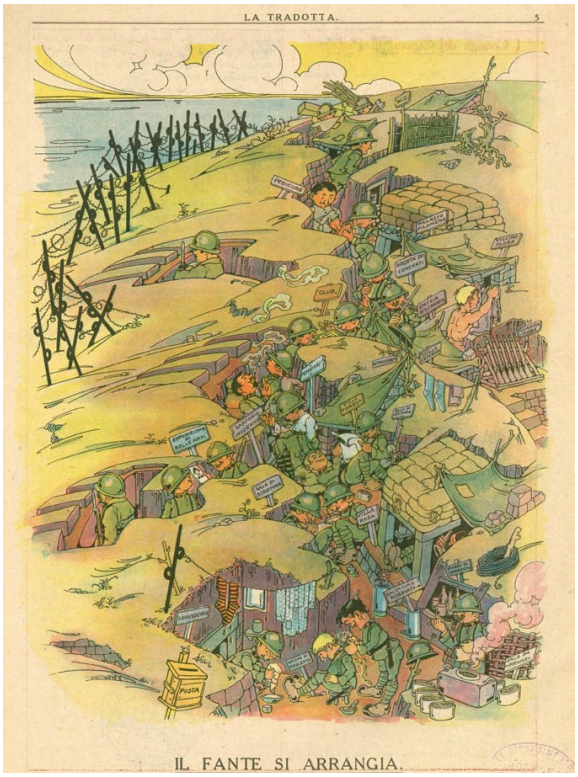
L'ultimo personaggio uscito dalle mani dell'illustratore è Abetino, un bambino di legno che si differenzia dalle altre creazioni per la guerra totalmente immaginaria che conduce. Queste vignette compaiono sul «Corriere dei Piccoli» tra gennaio e settembre 1917, mese in cui si conclude anche la storia di Italino.

---

[136] *Un approccio critico alla storia del XX secolo. Un'età dei conflitti: 1900-1945*, a cura di E. Conti e G. Toffoli, Brescia, Fondazione civiltà bresciana-Airs, 2002, pp. 118-119, cit. in F. Loparco, *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo conflitto mondiale (1915-1918)*, Firenze, Nerbini, 2011, pp. 109-110.

L'esperienza di Rubino al «Corriere dei Piccoli» avrà una forte eco nel lavoro svolto poi sul giornale di trincea. Come scrive Gibelli, «tra competenze nel campo della comunicazione all'infanzia e competenze nel campo della propaganda di guerra c'è un'evidente interscambiabilità»[137]. Rubino trasporta quindi le proprie strisce colorate, «popolate da paffuti e ingenui soldati intenti al gioco della guerra»[138], nelle pagine rivolte ai soldati al fronte. Prevale una narrazione del conflitto ilare e felice, in cui il soldato italiano si fa beffe di un nemico goffo. Tutto allo scopo di causare una risata o un momento di distrazione.

Come si nota nel n. 2, a pagina cinque, il mondo opprimente e sporco della trincea si trasforma in un grande parco giochi, dove buffi e allegri soldati si dividono tra diverse possibilità di passare il tempo, tra un nuovo taglio di capelli nel "salone di toeletta" o una visita all'esposizione di belle arti.



2. «La Tradotta», disegno di A. Rubino nel n. 2, 31 marzo 1918, p. 5. Fonte: https://www.storiaememoriadibologna.it/la-tradotta-1064-opera

Attese lunghissime e logoranti si rivelano in realtà un divertente passatempo. Altro esempio sempre di Rubino lo troviamo a pagina otto del n. 10, con la bizzarra didascalia «Gli

[137] A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, cit., pp. 68-69.
[138] F. Loparco, *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo conflitto mondiale (1915-1918)*, cit., p. 175.

spettacoli pirotecnici sul Piave»[139], dove un aspro combattimento armato si trasforma in uno spettacolo di luci e colori, con i soldati sorridenti e tranquilli che sparano dalla loro trincea e un'improbabile orchestra di rane poste in primo piano, sulle rive del Piave.

Vediamo in questi casi una tecnica di totale stravolgimento della realtà del conflitto, che assume toni festosi. Secondo Antonio Faeti, «forse "La Tradotta" rappresenta il momento della verità per il "Corrierino"»[140], non solo perché nel giornale di trincea emerge più chiara la vena dissacratoria e satirica dei suoi autori, ma anche per un fatto anagrafico.

«La Tradotta» si rivolge ad un pubblico molto giovane, che forse possiede qualche dimestichezza con le strisce del «Corriere dei Piccoli». L'esercito infatti procede in quegli anni con l'arruolamento di ragazzi usciti da poco dall'infanzia, e quindi si crea una sovrapposizione tra il pubblico del supplemento per l'infanzia e quello del giornale di trincea.

Rubino ne è consapevole, e lo dimostra a pagine tre del n. 2 de «La Tradotta». I suoi disegni sono accompagnati dai versi di Renato Simoni nel componimento intitolato *La classe del Novantanove*. Vieni qui esaltato il gruppo più giovane dei combattenti:

> O fanciulli benedetti, / veterani giovinetti, / or vincete! Quando poi / tornerete ai vostri tetti / che rispetto avrem per voi! / Gusterete le dolcezze / che vi siete meritate. / Ah, le mamme, che carezze, / le ragazze, oh Dio, che occhiate! / E i papà diranno: «Figlio, / ho bisogno di un consiglio / e ricorro a te, perché / or ne sai ben più di me»[141].

Questa lusinga rivolta agli imberbi soldati rivela la consapevolezza dei collaboratori di parlare a persone che presentano una familiarità con i personaggi creati nel «Corriere dei Piccoli», proprio perché i rispettivi pubblici almeno per una porzione coincidono.

2.4 Le rubriche ne «La Tradotta». Bertoldo Ciucca e l'imboscato

La struttura tendenzialmente ricorsiva seguita dal giornale favorisce la nascita di alcune rubriche diventate poi celebri. Una delle più conosciute è la rubrica "I consigli del caporal C. Piglio", scritta e illustrata da Rubino, sotto lo pseudonimo appunto di C. Piglio. Questi articoli riproducono dialoghi in cui il veterano caporal C. Piglio dà i suoi consigli ai nuovi arrivati, spiegando loro come poter sopravvivere in trincea grazie a espedienti originali.

[139] «La Tradotta», n. 10, 6 giugno 1918, p. 8.
[140] A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972, p. 227.
[141] «La Tradotta», n. 2, 31 marzo 1918, p. 3.

C. Piglio accompagna tutta la storia editoriale de «La Tradotta». Compare per la prima volta a pagina sei del n. 2 e si chiude a pagina sette del n. 25, con il caporale che scrive il suo testamento.

Molto conosciute anche "Le lettere del soldato Baldoria", indirizzate alla sua amata Teresina, che esordisce a pagina sei del n. 7 e si conclude a pagina sette del n. 24, con l'ultima lettera spedita da Vienna. Le lettere firmate da Baldoria sono opera di Arnaldo Fraccaroli, con piccoli disegni di accompagnamento di Giuseppe Mazzoni. Anch'essa presenza costante nella storia del giornale di trincea, la rubrica si rivela interessante per le bizzarre dediche amorose rivolte alla fidanzata, che viene rassicurata sulla buona condotta di Baldoria, con lusinghe che fanno ricorso a metafore belliche. Teresina diventa l'emblema della donna fedele che aspetta il suo amato nelle retrovie, vivendo solo in funzione del suo ritorno.

Queste due rubriche sono importanti perché permettono di capire alcune continuità di contenuto de «La Tradotta», declinate poi in base al particolare momento di guerra raccontato.

Ma ancora più importante è notare le caratteristiche di una rubrica minore, apparentemente interlocutoria all'interno del giornale, che fa un uso della comicità esplicito e fanciullesco su un tema molto delicato, in particolare dopo Caporetto.

Stiamo parlando delle vicende di Bertoldo Ciucca, con immagini di Giuseppe Mazzoni e testi di Renato Simoni. Bertoldo Ciucca è uno scienziato, «che ha di molto sale in zucca»[142], che cerca di inventare oggetti e stratagemmi avveniristici per stanare l'imboscato dal proprio ufficio, fallendo sempre l'obiettivo nonostante la straordinarietà dei mezzi utilizzati.

In una struttura narrativa che assomiglia al fumetto, con una sequenza di vignette accompagnata da un testo in versi in rima baciata, la rubrica di Bertoldo Ciucca compare nel n. 1 a pagina otto. Vediamo qui il protagonista che nel proprio laboratorio, l'ufficio disboscamento, inventa una gigantesca macchina capace di aspirare tutto, «dalle mosche agli elefanti»[143]. Bertoldo Ciucca pone questo macchinario sul tetto della casa dove vive l'imboscato e inserisce il tubo aspirante dentro il camino.

La macchina viene avviata, comincia a raccogliere tutti i mobili, poi demolisce e aspira tutta la casa, mura comprese. Bertoldo Ciucca crede finalmente di aver stanato l'imboscato, ma incredulo scopre che è rimasto saldo nella sua posizione grazie alle enormi radici attaccate ai suoi piedi.

[142] *Ivi*, n. 1, 21 marzo 1918, p. 8.
[143] *Ibid.*

3. «La Tradotta», con testo di R. Simoni e disegni di G. Mazzoni nel n. 1, 21 marzo 1918, p. 8. Fonte: http://badigit.comune.bologna.it/ilrestodelcarlino/tradotta.htm

I tentativi di Ciucca poi proseguono. La pagina otto del n. 5 vede lo scienziato impegnato nella creazione di un diverso macchinario che riesce a collegare vecchio e nuovo mondo grazie a tubi lunghissimi, che hanno il compito di raccogliere «del Niagara le cascate»[144]. L'acqua raccolta viene convogliata su una pompa posta da Bertoldo Ciucca ancora sul camino della casa dove l'imboscato vive. L'acqua comincia a defluire, si crea un maremoto che travolge tutto il paese, al punto che il livello raggiunge i contorni dei tetti. Bertoldo Ciucca controlla con il suo grande binocolo dove sia l'imboscato, ma non lo vede.

Decide quindi di andare a cercarlo:

> Lo scafandro indossa e cala / per la cappa nella sala: / guizzan pesci tutt'intorno / di molluschi è il sito adorno. / Fisso fisso l'imboscato / sta al suo posto abbarbicato. / Ciucca mormora tra i denti: / - Oh! che ostrica! Accidenti! -[145]

Anche in questo caso l'imboscato riesce a burlarsi dello scienziato grazie alla sua totale indifferenza.

[144] *Ivi*, n. 5, 21 aprile 1918, p. 8.
[145] *Ibid.*

La rubrica di Bertoldo Ciucca ha in realtà vita breve. Si presenta cinque volte, precisamente nel n. 1, n. 2, n. 5, n. 6, n. 8, sempre a pagina otto. Seppur i suoi tentativi non si inseriscano in una narrazione progressiva, dando vita a pagine autoconclusive anche se legate da un canovaccio simile, l'ultima presenza di Ciucca, a pagina otto del n. 8, sembra interrompere i suoi bizzarri tentativi senza una reale soluzione. L'imboscato per la prima volta esce dal suo immobilismo, fa un gesto infantile di scherno e apostrofa così lo scienziato: «Ciucca mio, sei poco scaltro»[146].

Come abbiamo accennato, l'uso della comicità viene qui sfruttato dalla coppia Mazzoni-Simoni per mostrare una situazione fiabesca. Un inventore realizza stratagemmi irrealizzabili e incredibili, che riescono ad avere un impatto fortissimo sull'ambiente circostante, ma che nulla possono contro la tenacia impassibile del loro bersaglio. È una situazione surreale che non punta alla verosimiglianza.

Appunto il bersaglio è l'elemento che dona storicità e innesta queste vignette apparentemente innocue sulla situazione specifica di guerra. L'imboscato è qui una figura anonima, abbastanza giovane, con molta probabilità abile alla guerra. Tuttavia per un motivo che non viene specificato rimane a casa, sulla scrivania, seduto a lavorare su certe carte, davanti al camino. Fatta eccezione per la vignetta che conclude le avventure di Bertoldo Ciucca, l'imboscato non dice nulla, non agisce in alcun modo. Rimane impassibile a tutto ciò che lo circonda, in una sorta di bolla che lo rende impermeabile agli stimoli sproporzionati progettati da Bertoldo Ciucca.

Una forma di comicità semplice e rivolta ad un pubblico infantile si trasforma in una feroce satira. Durante tutto il conflitto, ma soprattutto nei mesi dopo Caporetto, il tema della vita delle retrovie confrontata alla quotidianità della trincea è molto sentito. Nell'opinione pubblica si parla di una netta frattura. Le vicende di Bertoldo Ciucca confermano ed enfatizzano l'astio verso l'inerzia dell'imboscato.

Riferimenti al tema delle retrovie e degli imboscati sono numerosi ne «La Tradotta». Molto interessante in tal senso è una creazione di Rubino, nelle vignette con protagonista Apollo Mari. Compare solo due volte, a pagina cinque del n. 5 e a pagina otto del n. 9.

La costruzione della comicità è diversa in questo caso, poiché non è una situazione iperbolica a creare un momento di riso amaro come in Bertoldo Ciucca, ma è tutto giocato sul personaggio.

[146] *Ivi*, n. 8, 16 maggio 1918, p. 8.

Apollo Mari è un uomo anziano, corpulento e con un naso allungato e sproporzionato, che svolge i propri affari nelle retrovie perché probabilmente troppo vecchio per combattere. Troviamo qui un tratto tipico di Rubino, cioè la creazione di personaggi dalle fattezze fisiche buffe e ridicole. Apollo Mari è un uomo brutto, goffo nei movimenti, che cerca di sembrare elegante nei suoi vestiti, tra giacca, *papillon* e scarpe con un piccolo tacco. L'effetto è chiaramente caricaturale e lo è con consapevolezza poiché Rubino attua, grazie a tratti fisici sgraziati, una proiezione esterna di un contenuto morale.

Rubino lo applica in particolare nella rappresentazione del nemico, ma lo si nota già nel caso di Apollo Mari, in una forma più tenue e comprensiva. Il protagonista di queste due tavole è un inetto costretto a vivere una situazione straordinaria come quella della guerra. Nella pagina in cui esordisce, Apollo Mari esce di casa come ogni giorno, ma un piccolo disguido incombe su di lui: «Il signor Apollo Mari / deve uscir pei propri affari / ma un bottone gli vien via / dal panciotto fantasia»[147].

Copyright © Museo del Risorgimento di Bologna | Certosa. Tutti i diritti riservati.
Non è consentito alcun uso a scopo commerciale o di lucro.

4. «La Tradotta», con disegni e testo di A. Rubino nel n. 5, 21 aprile 1918, p. 5.
Fonte: https://www.storiaememoriadibologna.it/la-tradotta-1064-opera

[147] *Ivi*, n. 5, 21 aprile 1918, p. 5.

Una piccola scucitura si trasforma in un dilemma irrisolvibile. Apollo Mari si rivolge prima alla moglie, poi alle figlie, alla suocera, infine esce in strada per cercare un negozio che gli sia d'aiuto. Il buffo protagonista si trova in un mondo popolato solo da donne, che sono indifferenti alla sua richiesta perché tutte intente al supporto attivo per il fronte.

La conclusione non è favorevole al protagonista: «Tra sé dice Apollo Mari: / - Fortunati i militari! - / e perdendo altri bottoni / se ne va con giù i calzoni»[148].

Situazione simile nell'altra pagina in cui compare questo personaggio. Apollo Mari si concede una giornata di riposo dopo aver concluso un ottimo affare. La dormita è però interrotta in continuazione, con la moglie, la suocera, le figlie, addirittura un dottore, che entrano nella sua stanza per reperire materiale necessario al fronte. Apollo Mari viene alla fine privato anche del letto, la sua stanza è completamente spoglia e decide di scendere in strada con i soli calzoni e un cartello appeso al collo in cui dichiara di aver dato tutto: «Nudo il misero è restato, / ma è contento e rassegnato: / "Altri espon la vita al fuoco: / quel che ho dato è ancora poco!"»[149].

Notiamo quindi una situazione molto diversa rispetto alle pagine di Bertoldo Ciucca. L'immagine che emerge dalle retrovie è conciliante e positiva. Le donne italiane, pur non potendo combattere in prima linea, si prodigano in tutti i modi per dare un contributo positivo alla causa italiana, attraverso la cura dei feriti, il confezionamento dei vestiti, il dono di oggetti. È un'immagine che ricorre insistente tra le pagine de «La Tradotta», la donna che è fidanzata, o madre, o sorella, che vive in funzione e in attesa dell'uomo di riferimento al fronte, come abbiamo già notato nel rapporto tra Baldoria e Teresina.

Lo stesso Apollo Mari, anche se con azioni ridicole, accetta le proprie sfortune perché in qualche modo è conscio del fatto che c'è una causa maggiore a cui le persone devono dare priorità. La frase finale indica proprio questo. Non poter dormire nel proprio letto è una sfortuna, ma è nulla rispetto a ciò che devono patire i soldati in trincea.

La situazione rispetto al personaggio di Mazzoni-Simoni è ribaltata. Se in Bertoldo Ciucca è mostrato il lato più oscuro delle retrovie, sottoposte a feroce satira, con Apollo Mari ne viene mostrato il lato più virtuoso, ossia la mobilitazione del popolo preparato ad aiutare nel conflitto, con un'unica eccezione la cui goffaggine viene derisa con bonaria e innocua comicità.

[148] *Ibid*.
[149] *Ivi*, n. 9, 24 maggio 1918, p. 8.

2.5 La rappresentazione grottesca del nemico e il ritorno alla vita civile ne «La Tradotta»

Altro espediente su cui i collaboratori del giornale di trincea lavorano è la costruzione caricaturale e deformata del nemico. Si ricorre infatti in queste pagine a tratti fisici e caratteriali che avvicinano il nemico alla figura di un burattino. Il Kaiser, Cecco Beppe, Carlino, i vari soldatini tedeschi e austriaci si trasformano in «marionette di continuo messe in azione per sollecitare meccanismi di riso e di rigetto, intrecciando intrattenimento e didassi, evasione e impegno»[150]. In particolare, sempre secondo Isnenghi, con «La Tradotta» «il soldato apprende a odiare e disprezzare i tedeschi, in maniera metodica, ma con leggerezza, su un piano umano, metapolitico»[151].

Una costruzione del nemico che risente della continuità tra la narrazione per l'infanzia e il racconto per i soldati. Antonio Rubino lo aveva già sperimentato con la creazione di Bombardone e Otto Kartofel, i nemici dei piccoli eroi del «Corriere dei Piccoli». Personaggi che enfatizzano vizi e crudeltà tramite la deformazione fisica, come poi succede sulle pagine del giornale di trincea. La rappresentazione satirica del nemico si trova ovunque ne «La Tradotta», è uno degli elementi più pervasivi.

Sempre di Rubino è la storia presente a pagina quattro del n. 2, che racconta la vicenda del re antropofago. Una tribù di cannibali selvaggi deve eleggere un nuovo re. Viene bandito un concorso e solo l'uomo più crudele potrà essere eletto. Si presentano tanti personaggi, tra cui «un cannibale ghiottone»[152], un uomo evaso dalla galera, una iena, ma tutti si rivelano troppo educati. Arriva Carlo Iº, imperatore d'Austria, che sembra avere i requisiti adatti, ma alla fine il trono viene affidato ad un uomo di ben maggiore crudeltà, ossia Guglielmo IIº imperatore della Germania.

Le due ultime vignette sono accompagnate infatti da questo testo: «Vien Guglielmo col suo vario / rinomato campionario / d'arti barbare, armi sozze, / gas, siluri, e mani mozze. / I cannibali a una voce / gridan tutti: - Il più feroce, / il più barbaro sei tu / degno re degli Zulù! - »[153].

Le vignette di Rubino riprende il tema della barbarie in cui vivono le popolazioni degli Imperi Centrali, considerati orridi trucidatori, con il Kaiser in prima linea.

---

[150] M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, cit., p. 145.
[151] *Ibid.*
[152] «La Tradotta», n. 2, 31 marzo 1918, p. 4.
[153] *Ibid.*

5. «La Tradotta», con disegni e testo di A. Rubino nel n. 2, 31 marzo 1918, p. 4. Fonte: https://www.storiaememoriadibologna.it/la-tradotta-1064-opera

Proprio il Kaiser «viene coinvolto in scene sanguinarie o parodie tragicomiche per moltiplicare il distacco del lettore da tanta perfidia e convincerlo che non c'è spazio per una trattiva di pace, ma solo per una lotta all'ultimo sangue»[154].

Espressione di un riso più grossolano, che non colpisce l'imperatore in persona ma l'uomo tedesco qualunque, sono le vignette intitolate *La fabbrica dei Tedescotti*, presente a pagina quattro e cinque del n. 3, con disegni di Rubino e testo in versi di Simoni.

Vieni in questo caso raccontato il buffo effetto che suscita sulla popolazione un bando imperiale emanato in Germania. Data la necessità di reperire un numero maggiore di soldati a causa delle recenti perdite, i cittadini e le cittadine della Germania vengono costretti a procreare. Gli uomini dovranno quindi sposare più donne, e quest'ultime dovranno rendersi del tutto disponibili, comprese «le zitelle vecchie e fresche»[155]. Un anonimo cittadino decide di eseguire le direttive tradendo la moglie con la fantesca. Ma il divertimento dura poco e ben presto si

[154] M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, cit., p. 159.
[155] «La Tradotta», n. 3, 7 aprile 1918, p. 4.

presenta un problema. Giungono a casa sua numerose donne poco avvenenti che pretendono di procreare: «Ce ne son col naso lungo / con la gobba, coi baffetti, / fatte a palo, fatte a fungo, / senza chioma e senza petti»[156]. L'uomo cerca di scappare e di conseguenza viene catturato dai gendarmi. Mandato davanti al giudice, viene condannato a scontare una paradossale pena di dieci donne.

L'uomo inizia la sua punizione, ma non regge, e «alla quinta donna appena / resta lì secco e defunto»[157]. Dopo nove mesi nascono ben cinque orfani, che indossano elmetti al posto delle cuffie e si dimostrano veri tedeschi perché maneschi e violenti. Il finale è grossolano e ridanciano: «Dalle fascie intanto fuori / un odor per l'aria va, / e ognun dice: "Che tesori! / Anche i gas san far di già»[158].

La fabbrica dei Tedescotti non si accanisce sui nemici in quanto barbari, ma mostra l'assurdità e le conseguenze paradossali delle scelte imperiali, a cui buffi cittadini si adeguano a loro modo.

Le barbarie del nemico e la loro bizzarra vita quotidiana si incrociano in un testo in prosa di Simoni, a pagina sei del n. 3. Una giornata passata in famiglia assume toni inquietanti perché ne è protagonista il boia di Vienna, con la sua amata boiessa e i loro piccoli boietti. Il racconto si gioca tutto sul doppio senso e sull'equivoco, come quando la moglie si complimenta con il marito: «- I bambini ti ascoltano tanto. Si può dire che pendono dalle tue labbra!»[159]. Il boia risponde in modo sarcastico: «- Con me, pendono tutti…»[160].

Alla fine della gita il loro bambino dice al padre di voler fare il suo stesso lavoro. Il boia è euforico e dice: «- "Così piccolo e già così patriota! Cresci, cresci per la gloria dell'Austria! Speriamo che la fortuna t'innalzi"»[161]. In questo punto si inserisce il narratore, che con l'ultimo gioco di parole spezza la parodia con un'espressione spiazzante e violenta: «A mezzo metro dal suolo! – aggiungiamo noi»[162].

Un conclusivo aspetto su cui l'uso del comico esprime un elemento interessante lo troviamo a pagina quattro e cinque del n. 17, con testo e vignette di Rubino. Si racconta la storia del soldato Chisachì, che può tornare a casa per un periodo in licenza. Per comprendere le sue vicende dobbiamo tenere in considerazione che l'opera di propaganda avviata da «La Tradotta» si pone non solo come sollievo dai problemi contingenti ma anche come guida per il periodo

[156] *Ibid.*
[157] *Ivi*, n. 3, 7 aprile 1918, p. 5.
[158] *Ibid.*
[159] *Ivi*, p. 6.
[160] *Ibid.*
[161] *Ibid.*
[162] *Ibid.*

post-conflitto. Come scrive Nicola della Volpe, «una propaganda che funzioni veramente deve già contenere, nel momento stesso in cui viene messa in atto, la capacità di adattamento al rapido mutare degli avvenimenti»[163].

Capacità di adattamento con cui questo giornale di trincea si prova a confrontare, in particolare nei numeri usciti a ridosso della fine della guerra e poi nel 1919. La storia di Chisachì si collega a questo discorso perché si interroga sulle modalità di ritorno del soldato alla vita di tutti i giorni. Egli torna a casa felice insieme ai suoi compagni di trincea: «dell'allegra comitiva / egli è quei che più si gode; / la sua gioia in caldi evviva / e in allegri canti esplode»[164]. Non tutto va però come sperato: «senonchè gusti e attitudini / la trincea cambiato gli ha: / egli ha perso le abitudini / della buona società»[165]. Urta le persone, abbraccia con troppa violenza la moglie, mangia in maniera spropositata, dorme vestito e fuma creando una incredibile nube. Dopo le ripetute lamentele della moglie, il soldato Chisachì «va nell'orto ed ha un'idea, / che a fagiuolo assai gli va: / costruisce una trincea / per dormirvi in libertà. / "Qui – egli pensa – finalmente / a mio modo star potrò: / piperò liberamente / e i miei comodi farò"»[166].

In una forma divertente e scanzonata, che cerca la simpatia del lettore che si riconoscerà nella figura del soldato, viene introdotto un tema complesso, cioè la rieducazione del popolo della trincea nella vita civile, o per meglio dire l'abisso tra prima e dopo di cui si è già parlato nel primo capitolo. Nelle vignette leggere di Rubino, con un tono divertente, emergono dei problemi nel ritorno alla vita di tutti i giorni di chi si è abituato alla quotidianità in trincea.

Per concludere, le vicende di Chisachì sono esemplificative di ciò che rappresenta «La Tradotta». Un periodico che si serve di una comicità fatta di disegni, giochi di parole, piccoli racconti, con toni satirici ma sempre riconducibili ad un ambiente fanciullesco. Pagine nate in apparenza per risollevare il morale delle truppe con scopo d'evasione, che sottendono invece un preciso laboratorio di propaganda, in cui lavorano professionisti che sperimentano diverse tecniche per rappresentare elementi ricorrenti e cruciali nella narrazione del conflitto.

[163] *L'arma della persuasione. Parole ed Immagini di Propaganda nella Grande Guerra,* a cura di M. M. Dan e D. Porcedda, cit., p. 24.
[164] «La Tradotta», n. 17, 15 settembre 1918, p. 5.
[165] *Ibid.*
[166] *Ibid.*

Capitolo 3
Personaggi umoristici nella novella. Un confronto tra Berecche e Torquemada

3.1 Pirandello e la guerra. La novella di Berecche

Nella nostra trattazione sulle forme della comicità e dell'umorismo durante la Grande Guerra spostiamo ora l'attenzione su un diverso genere di scrittura molto diffuso ad inizio Novecento, ossia la novella.

Come si è analizzato nel secondo capitolo, nella maggior parte delle pubblicazioni periodiche è riscontrabile un uso strumentale della comicità, volto ad offrire un'immagine codificata e costruita del nemico. L'obiettivo del messaggio è a posteriori palese e non presenta eccessive ambiguità. La novella assume invece una posizione meno precisa e inquadrabile all'interno della letteratura di guerra. Per comprendere appieno i racconti brevi che verranno presentati è necessario collocarli all'interno della produzione e della poetica del loro autore, considerando la contingenza biografica in cui è avvenuta la stesura, dal momento che il contesto eccezionale del conflitto intensifica l'importanza delle condizioni concrete di scrittura.

Nello specifico saranno analizzate quattro novelle, una di Luigi Pirandello, una di Paola Drigo e due di Amalia Guglielminetti, autori che hanno utilizzato l'umorismo e il comico per rappresentare diverse prospettive e angolazioni sul conflitto. Le novelle di Amalia Guglielminetti presentano tuttavia caratteristiche tali da meritare un discorso a parte, poiché molto ci dicono sul ruolo stereotipato della donna in quegli anni. Pertanto verranno approfondite nel quarto capitolo.

Qui invece è utile soffermarsi sui racconti *Berecche e la guerra* di Pirandello e *Il volontariato di Torquemada* di Drigo, perché mettono a nudo, con temi e modi che possono essere messi a confronto, la scissione tragica vissuta dall'uomo moderno dinanzi alla vicenda bellica, e al tempo stesso mostrano lo spaesamento e lo sconforto dei padri che vedono i loro giovani figli partire per il fronte.

Innanzitutto analizziamo la novella di Pirandello. Lo scrittore, come abbiamo già accennato nel primo capitolo, non può prendere parte attiva al conflitto per motivi anagrafici, e

la sua posizione pubblica non è mai esplicita e chiara, nonostante la produzione post-conflitto sembri delineare un interventismo contaminato da alcuni dubbi. In realtà non pochi critici hanno ravvisato che l'interventismo pirandelliano è qualcosa di innato nella sua vita. Così ad esempio lo interpreta Andrea Camilleri nella sua biografia dedicata all'autore siciliano: «Pirandello è stato interventista e direi che non poteva essere diversamente, considerati i precedenti patriottici di tutta la famiglia, sia dal lato paterno che da quello materno»[167]. Molto perentoria è anche l'osservazione di Enzo Lauretta: «lo scoppio del conflitto mondiale lo colse di sorpresa, ma la formazione giovanile e la tradizione familiare garibaldina e patriottica ebbero subito il sopravvento, facendogli vincere le istintive simpatie per la Germania che preferì regalare al suo personaggio Berecche, simpatica e dolente figura autobiografica che medita sulla infinita piccolezza della terra e dell'uomo per affermare che non una grande guerra è alle porte, ma un grande macello»[168]. Perlustrare le tradizioni familiari e la formazione giovanile nominate da Camilleri e Lauretta rischia di essere dispersivo. Certo è che l'appiattimento della complessità dei pensieri di Berecche, solo superficialmente convinto filotedesco, e la netta distinzione tra il personaggio e il suo autore, che non regge ad una lettura più approfondita, non rendono giustizia alle problematiche che l'analisi della novella di Pirandello presenta.

Il tema della Grande Guerra non è preponderante nella sua narrativa ed entra solo in alcune sue novelle. Oltre a *Berecche* abbiamo il *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra* (1919) e i *Colloqui coi personaggi* (1915). La storia di Berecche merita però più delle altre un approfondimento, in quanto considerata «la più umoristica e inconfondibilmente pirandelliana»[169] e perché ci offre molti spunti sulle modalità di narrazione del conflitto, scaturite dall'incontro tra la precisa concezione di umorismo elaborata dell'autore e i temi ricorrenti della letteratura del conflitto.

Berecche e la guerra esce per la prima volta nel settembre 1914 sul periodico letterario «La rassegna contemporanea» ma la sua storia editoriale è abbastanza lunga. Esce una seconda versione nella raccolta *Erba del nostro orto* del 1915, ed una terza a guerra terminata, pubblicata dall'editore Facchi nel 1919. Pirandello recupera la novella per l'edizione di Mondadori delle *Novelle per un anno* del 1934, dando la forma definitiva del racconto, ora diviso in otto capitoli ciascuno con un proprio titolo. Questa edizione è molto importante anche perché presenta una

[167] A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 206.
[168] E. Lauretta, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori chiave*, Milano, Mursia, 1980, p. 104, cit. in M. Lando, *Berecche e la guerra di Pirandello tra narrazione e biografia*, p. 3, in *L'anno iniquo. 1914: Guerra e letteratura europea*, a cura di A. Scarsella (in collaborazione con G. Capecchi e M. Giancotti), Roma, Adi editore, 2017.
[169] *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia, 1992, p. 138.

Nota d'autore che ci dice qualcosa in più sulla visione della Grande Guerra di Pirandello e perché tenta di guidare l'interpretazione della novella a posteriori, in un mutato clima politico, come sostenuto nel saggio di Julie Dashwood[170].

Ma prima di soffermarsi sulla Nota, è utile fornire una breve sinossi del racconto. Federico Berecche è un professore di storia in pensione di cinquantatré anni. Vive a Roma in una zona appartata con la sua famiglia, conducendo un'esistenza quieta e anonima. Berecche coltiva per tutta la sua vita il culto della disciplina e del metodo di derivazione tedesca, applicati in ogni singolo aspetto della sua vita. Lo scoppio della Prima guerra mondiale, con l'offensiva condotta dalla Germania e dall'Austria, fa vacillare le più profonde convinzioni del protagonista. Dapprima astioso nei confronti dell'Italia neutrale, da lui considerata codarda traditrice, sente successivamente dentro di sé una repulsione per l'improvvisa violenza tedesca che lo ha sorpreso negativamente, in un pensiero tribolato ed esitante che cercheremo di seguire.

I mesi in cui è ambientato il racconto sono quelli appunto della neutralità italiana, presumibilmente il periodo iniziale della guerra verso la fine dell'estate del 1914. Questo è un dato non trascurabile per la vicenda. Non soltanto perché è proprio l'azione tedesca che mette in crisi l'identità del protagonista, ma anche per il fatto che la guerra ha ripercussioni dirette sul contesto familiare. La figlia Carlotta è infatti fidanzata con Gino Viesi, un ragazzo originario della Val di Non, trasferito a Roma per motivi di studio. Gino Viesi è un personaggio cruciale perché introduce il tema delle terre irridenti, le cui popolazioni sono costrette ad arruolarsi nell'esercito austriaco. Due suoi fratelli sono obbligati ad andare a combattere in Galizia, con conseguenze nefaste per entrambi: uno morto e uno scomparso. Ciò getta nella disperazione il giovane che si accanisce, in un acceso alterco contro Berecche, sulla pavidità italiana, che chiude gli occhi e finge che nulla accada, lasciando andare al macello tantissimi uomini che si sentono italiani. Questa discussione segna la prima importante breccia nell'ordine imposto dal protagonista al proprio microcosmo familiare.

Il secondo elemento che fa vacillare gli ideali che Berecche ha imposto alla propria famiglia è il complesso rapporto con suo figlio Faustino. Il giovane mostra una forte inquietudine ed un impeto di azione che il padre fatica a comprendere. Faustino, nel breve periodo in cui si svolge l'azione, partecipa alle manifestazioni e alle sommosse diffuse in città, che rivendicano l'intervento in guerra a fianco di Belgio e Francia. Queste proteste mostrano presto un lato violento e Faustino si rende protagonista di un episodio grave. L'orologeria dove lavora Livio Truppel, il marito della primogenita di Berecche, viene presa d'assalto da un

[170] Crf. *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, cit., pp. 287-298.

gruppo di manifestanti, tra cui viene riconosciuto il volto di Faustino. Livio Truppel non trova però il coraggio di dirlo al suocero, perché la situazione a casa è già precipitata.

Faustino e Gino Viesi infatti si sono resi irreperibili. Il protagonista è consapevole che queste scomparse non sono casuali. Entrambi sono partiti per il fronte nella speranza di poter combattere come volontari. Il sospetto viene confermato da una lettera scritta dal figlio e proveniente da Nizza, in cui spiega i motivi che lo hanno spinto a combattere contro la Germania. La lettura di queste righe conduce il protagonista ad una forma di pazzia, che si manifesta nel capitolo conclusivo, con il vecchio professore in pensione che sogna di poter andare in battaglia con il figlio, in una sorta di allucinazione che gli causa il grave incidente con cui si conclude il racconto.

3.2 Berecche umorista? La Nota d'autore del 1934

Altri aspetti e trame della novella verranno approfonditi, ma torniamo ora alle riflessioni di Dashwood sulla Nota scritta dall'autore per l'edizione delle *Novelle per un anno* del 1934. Pirandello nella Nota spiega la scelta di argomento che è alla base del racconto, dove «vi è rispecchiato il caso a cui assistetti, con maraviglia in principio e quasi con riso, poi con compassione, d'un uomo di studio educato, come tanti allora, alla tedesca, specialmente nelle discipline storiche e filologiche»[171]. Non un caso unico, perché tra fine Ottocento e inizio Novecento molti intellettuali trovano nella Germania una propria patria elettiva. Pirandello aggiunge che «nella imminenza del nostro intervento contro di essa, promosso dalla parte più viva e sana del popolo italiano e poi seguito da tutta intera la Nazione, costoro si trovarono perciò come sperduti; e, costretti alla fine dalla forza stessa degli eventi a riaccogliere in sé la vera patria, patirono un dramma che mi parve, sotto quest'aspetto, degno d'essere rappresentato»[172].

Secondo Dashwood, l'autore vuole rileggere retrospettivamente la novella in chiave solo umoristica, «proponendo al lettore il passaggio dall'avvertimento al sentimento del contrario nei confronti del personaggio Berecche»[173], che soffre una crisi d'identità. Sempre secondo la studiosa l'indubbio impianto umoristico della novella, che nel 1914 rappresenta la scissione vissuta dal protagonista e in parte dal suo autore, serve vent'anni dopo a prendere le distanze

[171] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di P. Gibellini, vol. III, Firenze, Giunti, 1994, p. 2768.
[172] *Ibid.*
[173] *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, cit., p. 288.

dagli elementi più rischiosamente autobiografici. Se infatti una sovrapposizione tra autore e personaggio non deve essere enfatizzata, è altrettanto errato ignorare che «la crisi di Berecche è anche, in gran parte, sua»[174]. Un uomo di studio educato alla tedesca, in special modo nelle discipline storiche e filologiche, è appunto Pirandello, studente all'università di Bonn tra 1889 e 1891, dove si laurea con una tesi sul dialetto agrigentino. Altri elementi autobiografici sono il timore e le paure del padre per il figlio in guerra, documentate nel carteggio tra Pirandello e il figlio Stefano alla fine del 1915[175], e le reazioni spropositate della moglie, che fanno riecheggiare i continui problemi familiari dell'autore. Difficile quindi separare nettamente il personaggio Berecche dalla persona Pirandello, seppur i due piani non vadano confusi.

La Nota sembra far affiorare un'insofferenza dell'autore nei confronti delle contraddizioni incarnate da Berecche, che sono con ogni probabilità le sue, e per cui si presenta la necessità di allontanarsene in un periodo successivo. Forse anche a causa di un mutato clima politico lo stesso interventismo di Pirandello, meno perentorio di quanto alcuni critici facciano intendere, diventa in queste poche righe un fatto certo, promosso dalla parte più sana degli italiani.

Le osservazioni di Dashwood sono pertinenti circa la concezione della novella da parte del suo autore a distanza di anni, ma le sue conclusioni sono diverse dall'analisi che qui si vuole proporre. A lei infatti «sembra che l'interpretazione umoristica della novella […] sia solo parzialmente valida»[176]. È condivisibile, poiché molteplici sono i livelli di lettura possibili della novella ma al tempo stesso è proprio l'umorismo che caratterizza le azioni di Berecche.

3.3 Elementi umoristici nella novella di Pirandello

L'umorismo emerge in molti aspetti del racconto. Prima di tutto la costruzione del personaggio attinge in maniera diretta alle idee espresse nel celebre saggio *L'umorismo*, del 1908. Pirandello scrive infatti nella seconda parte della trattazione che «in certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente»[177]. Compito dell'umorista è mettere in mostra questo crollo delle certezze, perché «egli scompone

[174] *Ivi*, p. 289.
[175] Vd. *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2005.
[176] *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, cit., p. 297.
[177] L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1992, p. 154.

il carattere nei suoi elementi»[178] e «si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze»[179]. Sono le basi su cui è costruito il personaggio di Berecche, la cui forma fittizia consiste nell'essersi trincerato dietro il metodo tedesco acquisito negli studi, che gli dà sicurezza e gli permette di usare un filtro per comprendere i fatti del mondo.

Appunto un momento tempestoso come i mesi successivi allo scoppio del conflitto mondiale porta ad un graduale crollo di questa illusione, che però non giunge ad una verità alternativa o ad una soluzione rivelatrice. Berecche è personaggio umoristico proprio perché scomposto nei suoi diversi elementi, che vengono rappresentati dal narratore seguendo i suoi contorti ragionamenti. Berecche passa infatti dal considerare la Germania come dotata di «primato nella cultura, primato nelle industrie, primato nella musica»[180] a definirla infame, perché «così adesso ripaga le sue vittime, dell'amore e dell'ammirazione professati a lei per tanti anni!»[181]. Ciò che più amava ed esaltava è stata la causa di tutti i suoi problemi personali e familiari.

Questa progressiva decostruzione delle sue convinzioni non giunge però ad una conclusione definitiva. Nel finale paradossale, che poi analizzeremo, dopo aver subìto un grave infortunio, il protagonista parla alla figlia più piccola. Ripensando alle vicende appena passate afferma che «di tutto questo, siano rese grazie alla Germania!»[182]. Sono le parole che concludono il racconto e che in certa misura spiazzano il lettore, che si sarebbe aspettato una trasformazione dei suoi pensieri, per quanto precaria, ma che al contrario attestano la sua definitiva follia.

La scomposizione umoristica di Berecche può essere analizzata con puntualità su tre aspetti della novella: la costruzione illusoria del contesto di vita; il rapporto proporzionale grande/piccolo; la follia della scena finale.

Partiamo dal primo punto. Il protagonista per alimentare la propria illusione di poter vivere seguendo gli ideali tedeschi ha bisogno di una scenografia adatta. Per Berecche questo spazio d'azione assume la forma di una birreria, «un simulacro di un'istituzione tedesca»[183], costruita nel pieno centro di Roma e «tutta fatta di luoghi comuni»[184].

La birreria dà il titolo al primo capitolo del racconto. È dentro queste mura che prende avvio la novella ed è qui che per la prima volta le convinzioni di Berecche vengo messe in

[178] *Ivi*, p. 161.
[179] *Ibid.*
[180] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2194.
[181] *Ivi*, p. 2208.
[182] *Ivi*, p. 2231.
[183] *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, cit., p. 291.
[184] *Ibid.*

dubbio a causa della guerra. Il proprietario è «un buon tedescone spatriato»[185] che ha costruito il suo locale in modo da lenire un po' la nostalgia di casa. Gli interni ricalcano tutta una serie di stereotipi della cultura tedesca:

> ne respira l'aria nel tanfo dei fusti che viene dalla cantina accanto, dall'odor grasso dei *würstel* ammontati sul banco, in quello acre delle scatole di droghe stuzzicanti, tutti con l'etichetta in duri e dritti caratteri tedeschi. […] e i boccali, i *krügel*[186] istoriati, gli sciop[187], disposti in bell'ordine nelle scansie, gli fan da sentinelle a guardia dell'illusione.[188]

Un'illusione alimentata dal proprietario e dall'avventore abituale Berecche, anche lui in cerca di un piccolo feticcio che gli ricordi la patria elettiva. La birreria diventa infatti un palcoscenico in cui recita un ruolo scelto. Il protagonista si identifica in questo ruolo anche nelle abitudini più piccole, come il fumo della pipa, eseguito «con uno *streichholz*[189], perché Berecche sdegna come molle l'uso e l'industria dei cerini italiani»[190].

La sua costruzione ideale trova radici anche tra le mura domestiche. Scegliendo l'abitazione ha optato per un villino isolato in una laterale poco frequentata di via Nomentana. Il villino è immerso nel verde tra siepi e cipressi, con un odore di fieno fresco diffuso nell'aria. In questa stradina «ci si sta come in campagna»[191] e in tal maniera il protagonista sembra voler ignorare di vivere in una grande città dove la Storia mostra il suo vero volto.

La birreria è dunque un piccolo rifugio in cui poter sentirsi a suo agio con diversi odori e sapori. La casa invece, imposta alla famiglia che vorrebbe trasferirsi in un quartiere meno desolato, diventa un luogo in cui poter meditare in pace, immergendosi in un'immaginaria aperta campagna, come si trovasse nella provincia bavarese e non nel pieno della capitale, in uno scenario «che sintetizza tanti concetti "nordici" dell'Italia»[192].

L'effetto umoristico è dato dallo straniamento di questa costruzione posticcia rispetto al reale contesto di azione del personaggio. Prima si è detto che la novella si apre all'interno della birreria con il buon tedescone proprietario dietro il suo bancone. Per essere più precisi tuttavia le primissime righe descrivono l'ambiente che si respira fuori dalla porta del locale ed è molto diverso. Dentro c'è l'opacità del legno e dell'ottone, gli odori forti della cucina, il respiro stantio

[185] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2193.
[186] Sono boccali lavorati in ceramica dove si serve la birra.
[187] Anch'essi tipici boccali da birra.
[188] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2193.
[189] Fiammifero.
[190] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2194.
[191] *Ivi*, p. 2198.
[192] *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, cit., p. 291.

dovuto al fumo e all'alcol. Fuori invece esplode l'estate, ci sono le strade assolate e «l'ardente azzurro del cielo»[193]. Attraverso l'ambiente vivace la gente «passa, pur così carica di vita e di colori, ariosa e leggera»[194] . Il contrasto climatico e cromatico è evidente quindi già nella prima scena.

Lo stridore tra il mondo illusorio di Berecche e la concreta realtà di ciò che lo circonda è marcata anche da alcuni segnali linguistici, che evidenziano problemi chiari di incomunicabilità. I *krügel*, gli *sciop*, gli *streichholz* di questa piccola patria tedesca diventano «festosi gargarismi»[195] per i fedeli clienti romani del locale. Gli abitanti della città frequentano questo mondo, ma se ne sentono estranei, percependo la lingua lì parlata come un rumore fastidioso.

La romanità del concreto contesto storico entra pure nel villino familiare in cui Berecche ha costruito il proprio idillio campestre. La scomparsa di Gino Viesi e del figlio Faustino causa un'eclatante disperazione nella parte femminile della famiglia. La calma di quella strada è compromessa dalle urla e dai pianti che si sentono su tutta via Nomentana. In questa illusione di campagna ormai rovinata, una battuta pronunciata in romanesco sancisce l'attacco decisivo alle elucubrazioni mentali del protagonista. Alcuni passanti incuriositi chiedono ad un guardiano di un villino contiguo cosa stia succedendo. I commenti dei curiosi si susseguono per un po', fino a quando la scena viene chiusa da una battuta di un operaio romano, che chiosa: «*e se n'annamo a magnà*»[196]. Queste parole non soltanto causano un drastico abbassamento della tensione della scena, ma esprimono anche una totale estraneità e indifferenza rispetto al mondo interiore di Berecche.

Il secondo elemento umoristico della novella si nota nel rapporto grande/piccolo. Si tratta di una sproporzione che può essere di varia natura ma che in ogni caso determina un rovesciamento umoristico di prospettiva.

Innanzitutto la sproporzione tra grande e piccolo segna la delusione del protagonista nei confronti della sua patria ideale. Berecche, all'inizio del terzo capitolo, ricorda quando era un bambino di nove anni e giocava al "Teatro della guerra", posizionando le bandierine degli Stati sulla mappa e seguendo le operazioni militari frutto della sua fantasia. Il gioco innocuo del piccolo Berecche, passati ormai molti anni, diventa realtà storica: «come nel giuoco avrebbe fatto lui ragazzetto di nove anni, hanno pensato sul serio di poter fare i Tedeschi, ora, dopo

[193] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2193.
[194] *Ibid.*
[195] *Ivi*, p. 2194.
[196] *Ivi*, p. 2218.

quarantaquattro anni di preparazione militare»[197]. La Germania, che incarna una figura paterna gigante e benevola per il protagonista, rimasto mentalmente in un'età infantile, si rivela con la sua aggressività un bestione, una figura malvagia «che pensava sul serio di poter giocare alla guerra ancora come un ragazzaccio feroce di nove anni»[198]. Questa delusione del piccolo Berecche dinanzi alla grandezza tedesca, creduta come buona e rassicurante ma rivelatasi immatura e sprovveduta, costituisce la prima metafora per indicare il rovesciamento prospettico che caratterizza la novella.

Il secondo rapporto di sproporzione deriva dalle possibili conseguenze della guerra. Più volte Berecche si chiede come il mondo potrà sopravvivere o cambiare dopo un evento tanto travolgente. Teme che possano imperversare le barbarie e la distruzione, ed è «l'opposizione di "piccolo" e "grande"»[199] uno dei temi che sostanzia in Pirandello «la dimensione traumatica dell'evento»[200].

La macro-storia delle nazioni oscura la micro-storia dei singoli individui. Le pagine dei futuri libri che racconteranno il conflitto non presenteranno «nessun cenno di tutte le piccole storie di queste migliaja e migliaja di esseri oscuri […], ciascuno dei quali avrà pure accolto il mondo, tutto il mondo in sé e sarà stato almeno per un attimo della sua vita eterno»[201]. Come sostenuto da Pietro Milone, Pirandello forma il contrasto tra la grandezza degli eventi e la piccolezza degli individui anche come bersaglio polemico contro «una retorica ufficiale che ignora deliberatamente e censura»[202], cosa che si evince in queste riflessioni del protagonista:

> Chi le sa, anche adesso, tutte le piccole, innumerevoli storie, una in ogni anima dei milioni e milioni d'uomini di fronte gli uni agli altri per uccidersi? Anche adesso, poche righe nei bollettini degli Stati Maggiori: - *s'è progredito, s'è indietreggiato; tre, quattro mila tra morti, feriti e scomparsi.* E basta.[203]

Un esempio preciso di questa sproporzione di grande che ingloba il piccolo è l'episodio che vede protagonista Livio Truppel. Genero di Berecche, proprietario di una orologeria, uomo mansueto e molto educato, un giorno vede il suo negozio colpito da un gruppo di manifestanti che lo credono di sangue tedesco. Questo individuo candido e quasi infantile subisce un'irruzione traumatica del grande mondo nel microcosmo del suo laboratorio. La sproporzione

[197] *Ivi*, p. 2202.
[198] *Ivi*, p. 2203.
[199] *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, cit., p. 140.
[200] *Ibid.*
[201] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2212.
[202] *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta, cit., p. 139.
[203] L. Pirandello, *Novelle per un anno,* cit., pp. 2212-2213.

si rende evidente nel paziente lavoro d'artigianato svolto ogni giorno nel suo spazio confrontato alla produzione industriale di armi che la guerra richiede:

> Non gli passa minimamente per il capo, nell'adoperare con infinita delicatezza quegli esili strumenti sul fragile congegno complicato degli orologi, che in quello stesso momento, altrove, per tanta parte d'Europa, uomini come lui a milioni ben altri strumenti adoperano, fucili, cannoni, bajonette, bombe a mano, per un lavoro ben diverso da questo suo, d'accomodare orologi.[204]

È il volto terribile che mostra il carattere industriale del conflitto, ancora grazie alla sproporzione tra ciò che in maniera innocente produce il sapere quasi antico di Livio Truppel e le conseguenze violente del nuovo modo di produrre e di usare la conoscenza tecnica.

Ultimo aspetto umoristico da sottolineare è la progressiva follia del protagonista, che sfocia nell'effetto catartico dell'episodio finale. Il presentimento che il figlio Faustino voglia partire per la guerra fa nascere una fantasia nelle mente di Berecche. Pur di non lasciare il figlio da solo, partirebbe «con tutti i suoi cinquantatré anni sonati, con tutta quella carnaccia che gli s'è appesantita addosso, andrebbe ad arruolarsi anche lui, […], Berecche andrebbe, volontario con pancione, anche… anche contro i Tedeschi, sissignori!»[205]. Nelle parole finali di questa citazione si notano i segni precisi della crisi d'identità che prefigurano una scena comica. Berecche, invecchiato e grasso, palesemente inabile alla guerra, si getterebbe in un contesto che non è il suo, in cui la sua presenza stride e diventa umoristica.

La sua fantasia culmina e precipita nell'ultimo capitolo. Berecche ha ricevuto la lettera del figlio che conferma i suoi sospetti. La progressiva perdita di consapevolezza del protagonista giunge all'idea tanto assurda quanto per lui concreta di partire per il fronte per raggiungerlo. Contratta con un guardiano basito l'acquisto di un cavallo, raccomandando di non farne parola con nessuno. Compra un manuale tecnico sull'equitazione e infine prende lezioni da un esperto. Proprio il complicato allenamento, che rivela il fallimento già scritto del suo progetto, fa affiorare chiara la follia dell'uomo: «ride, ansando, dall'alto del cavallo, Berecche. È proprio contento, anche della caduta sì. È stato un bel momento, una gran gioja è stata per lui»[206].

È il riso di chi ha perso il senno, di chi dopo essersi aggrappato disperatamente alla propria razionalità, seppur forzata e fittizia, lascia sfogo alla propria pazzia. Il definitivo scollegamento dalla realtà di Berecche diventa allucinazione, ed è in questo che secondo Pietro

[204] *Ivi*, p. 2215.
[205] *Ivi*, pp. 2200-2201.
[206] *Ivi*, p. 2230.

Milone la novella mette in mostra il suo lato donchisciottesco. Berecche mentre si trova al galoppo si immagina così:

> con gli occhi chiusi, rituffandosi nella violenta visione dei garibaldini alla carica, con Faustino alla testa. E più il suo ragazzo gli corre davanti con la camicia rossa e la bajonetta in canna, e più lui frusta il cavallo; avanti! avanti! viva l'Italia! Ah, come son rosse quelle camice![207]

La fantasia si conclude con un grave ferimento alla testa, che lo rende cieco e che segna, con la vittoria definitiva del buio (che dà il titolo al capitolo) sulla luce della ragione, la fine del racconto.

3.4 Paola Drigo e la novella

La seconda novella che qui si vuole discutere si intitola *Il volontariato di Torquemada,* scritta da Paola Drigo e pubblicata per la prima volta su «Nuova Antologia» nel marzo 1916, per poi essere inserita nella raccolta *Codino* del 1918[208].

La vicenda biografica e letteraria di Paola Drigo, meno studiata rispetto a quella di Pirandello, merita un breve approfondimento. Paola Bianchetti nasce a Castelfranco Veneto nel 1876 e muore ad Asolo nel 1938. Dopo una gioventù segnata da ristrettezze economiche, nel 1898 sposa Giulio Drigo, un ricco possidente padovano, di cui assumerà il cognome con il quale è conosciuta. La sua carriera letteraria non decolla mai in modo perentorio. Scrive molti racconti, raccolti poi in quattro volumi, e un romanzo.

Quest'ultimo, intitolato *Maria Zef* e pubblicato nel 1936, è il suo lavoro più conosciuto. Alla sua uscita riceve importanti recensioni e viene candidato al Premio Viareggio, per poi essere tradotto in tedesco e francese. Racconta una storia molto cruda con due piccole sorelle orfane costrette a difendersi dalle attenzioni moleste di uno zio. Proprio Maria Zef, la sorella più grande, viene violentata dallo zio, e si vendica uccidendolo nel suo letto con una scure. Considerato il suo capolavoro, cade presto nel dimenticatoio portando con sé anche l'autrice.

I pochi contributi presenti su Paola Drigo si concentrano tutti sul romanzo, analizzando la sua intera narrativa alla luce di questo scritto. Si tratta certo di una prospettiva riduttiva perché Drigo non è una romanziera, dato che la sua produzione è composta prima di tutto da novelle.

---

[207] *Ibid.*

[208] In questa raccolta è presente anche il racconto di guerra *La zia e Tonet*, che non verrà analizzato perché non presenta elementi comico-umoristici.

Precedenti al romanzo infatti escono le raccolte *La Fortuna* (1913) e *Codino* (1918), stampate dalla nota casa editrice Treves, e dopo una lunga pausa, dovuta anche a difficili condizioni di vita, pubblica *La signorina Anna* (1932), edito dalla vicentina Jacchia, e *Fine d'anno* (1936), nuovamente per Treves. Il successo del romanzo porta però i critici a rileggere le precedenti tracce letterarie con la lente deformante dei temi e dello stile presenti in *Maria Zef*.

Ma di deformazione si tratta appunto. Non soltanto perché *Maria Zef* presenta una struttura che attinge alla produzione novellistica precedente e non il contrario, come ben evidenziato da Maria Corti: «in sostanza appartiene al genere letterario del racconto lungo, più che del romanzo, proprio per la tensione unitaria dei pochi eventi»[209]. Ma anche perché spesso i racconti sono stati considerati come acerbo materiale preparatorio solo in funzione del romanzo, ed è una valutazione che necessita di una correzione.

Il corpus dei racconti viene concepito come una sorta di avantesto al lavoro più importante della sua vita. Ad esempio Anna Santoro, introducendo nella sua antologia il racconto *Tango* (1914) di Paola Drigo, scrive che «a leggerlo dopo il romanzo nasce inevitabilmente il paragone con *Maria Zef*, il rimpianto della sua forza narrativa, della sua parola netta. Ci consoliamo pensando che tra le due opere corrono più di venti anni, che la maturità è arrivata col tempo, eccetera»[210]. È un giudizio grossolano, che in altre sedi non si presenta così esplicito, ma che rimane sotterraneo in altri contributi critici. Nel profilo tracciato da Barbara Marola ad esempio viene detto che la sua novellistica «rivela una linea di continuità e soprattutto una lenta maturazione»[211]. Una crescita lenta sfociata poi nel romanzo, secondo questa linea di interpretazione.

Il rapporto dell'autrice con i suoi racconti non è tuttavia di subordinazione o di sperimentazione. Manara Valgimigli è forse uno dei primi critici che vede i racconti come preparazione per un diverso approdo: «sono, le novelle migliori, come esperimenti, come abbozzi, come studi, i quali avessero dovuto poi trovare altrove, in altro e più compiuto disegno, la loro più propria e compiuta situazione»[212]. Il suo caso è però diverso, perché Valgimigli conosceva di persona Paola Drigo ed era conscio che lei le sue novelle «non come esperimenti o abbozzi le concepì e scrisse»[213]. I racconti sono per lei opere compiute e complete, al punto da utilizzare questo genere fin dagli esordi. I suoi scritti compaiono a partire dal 1912 su

[209] M. Corti, *Maria Zef*, in «Alfabeta», n. 53, 1983, p. 7, cit. in *Fuori norma. Scrittrici italiane del primo Novecento*, a cura di B. Marola, M. T. Musini, R. Regio, B. Ricci, Ferrara, Tufani editore, 2003, p. 112.
[210] A. Santoro, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio,* Roma, Bulzoni, 1997, p. 114.
[211] *Fuori norma. Scrittrici italiane del Novecento*, a cura di B. Marola *et al.*, cit., p. 75.
[212] M. Valgimigli, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1965, p. 416.
[213] *Ibid.*

«Nuova Antologia» e su «La Lettura», supplemento culturale del «Corriere della Sera», diretta in quegli anni da Renato Simoni, nome già incontrato nel secondo capitolo.

Ma oltre ad un problema di rapporto tra romanzo e racconti precedenti, l'analisi di queste novelle presenta elementi più complessi delle categorie con cui sono stati interpretate dalla critica. La narrazione della «fame, miseria, desolazione, privazione di ogni cosa più necessaria al vivere elementare, e insieme accettazione del male, della fame, della miseria»[214] fa presto collocare Paola Drigo tra gli epigoni del verismo. Anna Santoro scrive che l'autrice «fu debitrice nei confronti di Verga […] soprattutto per la manifesta "pietà per i vinti"»[215]. È sicuro che Drigo è lettrice attenta delle opere di Verga[216] ma i suoi propositi non sono gli stessi.

La stessa etichetta, affibbiata all'autrice, di portavoce impegnata delle condizioni di miseria in cui vivevano le donne in certi ambienti sociali rischia di essere limitata. Indubbiamente la sua letteratura esplora la condizione femminile: «Paola Drigo è una donna che parla di altre donne, che fa emergere dal silenzio le loro vite semplicemente raccontandole, comunicando vibrazioni e sentimenti, dando voce ai loro drammi»[217]. La storia di Torquemada e di suo padre ci racconta qualcosa di diverso da questo, perché qui l'unica presenza femminile importante è in realtà assente, è una moglie e madre defunta il cui ricordo è poco lusinghiero e indulgente.

In ogni caso in Paola Drigo manca una volontà politica o una tesi da dimostrare. Notando l'oggettiva presenza di molte donne nella sua narrativa, Bernard Berenson chiede in una lettera la sua idea sul femminismo, ma l'autrice «si affretta a negare una sua militanza attiva»[218] e prende le distanze. Soprattutto sottolinea, in un altro contesto, che i suoi racconti non hanno nulla da dimostrare a priori: «non si ricerchino tesi nei miei racconti. Il "si vuol dimostrare" è secondo me compito dello scienziato, del filosofo, non dell'artista; e quando costui v'inciampa dentro, ciò avviene quasi sempre a detrimento dell'arte e con meschino risultato per la sua scienza e per la filosofia»[219]. Semplicemente l'autrice afferma di selezionare un caso di vita che trascenda il suo aspetto particolare per assumere un significato universale.

[214] *Ivi*, p. 419.
[215] A. Santoro, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio,* cit., p. 113.
[216] Cfr. *Come un fiore fatato. Lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson*, a cura di R. Melis, Padova, Il Poligrafo, 2016, p. 25.
[217] *Fuori norma. Scrittrici italiane del Novecento*, a cura di B. Marola *et al.*, cit., p. 75.
[218] *Come un fiore fatato. Lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson*, a cura di R. Melis, cit., p. 16.
[219] A. Musatti, *Ricordo di Paola Drigo,* in «Ateneo veneto», CXXXIX, 1938, p. 109, cit. in *Fuori norma. Scrittrici italiane del Novecento*, a cura di B. Marola *et al.*, cit., pp. 75-76.

3.5 La sventura umoristica di Torquemada

Il volontariato di Torquemada esemplifica queste premesse. Il caso di vita raccontato è ambientato in una piccola borgata di provincia, Cernedo, dove il farmacista Prospero è rimasto da poco vedovo a causa della morte della moglie Zenobia, avvenuta durante il parto del figlioletto Torquemada. Rimasto da solo a crescere il bambino, Prospero passa gli anni scoprendo lentamente nuovi lati di sé. Si dedica anima e corpo alla crescita del bambino, lo porta a caccia, lo fa nominare segretario di un circolo politico.

Torquemada diventa grande ma rimane sempre una figura goffa, paffuta, gentile, sommamente dedito a suo padre. La situazione, come già nel racconto di Pirandello, subisce una svolta con lo scoppio del conflitto. Prospero viene accusato di aver firmato delle carte per far riformare il figlio. Dinanzi all'onta di questa accusa, Prospero si sente costretto a far partire il figlio per il fronte come volontario. Torquemada obbedisce come sempre. Ma il padre è dentro di sé combattuto. Da una parte teme che il figlio non riesca a farsi onore in battaglia, ma dall'altro teme per la sua incolumità.

Passato un po' di tempo, Prospero riceve la notizia del ferimento del figlio in battaglia. Corso in un ospedale militare di Ferrara non riesce a riconoscere tra gli indigenti il figlio, perché oltre ad una gamba amputata ha ormai un viso magro, abbronzato, con un accenno di barba. Il viso tondo di bimbo ha lasciato spazio all'espressione ruvida di un uomo. Risvegliatosi da un lungo sonno, rivede il padre e «un sorriso, il suo sorriso buono, fanciullesco, affettuoso, gli illuminò tutta la faccia»[220]. Il buon Toma, notando la disperazione del padre, cerca di rincuorarlo con la frase che chiude il racconto: «non disperarti, papà…Sono stato ferito…sono stato ferito…volentieri»[221].

In questa frase paradossale, in cui una menomazione permanente diventa un piacere fatto per il genitore, si scorge l'umorismo su cui poggia l'intera struttura del racconto. La presenza del sorriso ironico nella narrativa di Paola Drigo è stata in realtà riconosciuto da alcuni critici che abbiamo già citato, come Manara Valgimigli e Barbara Marola. Un aspetto sotterraneo e minoritario che trova però forma compiuta in questo racconto, che utilizza in maniera scoperta le tecniche del comico e dell'umorismo.

[220] P. Drigo, *Codino*, Milano, Treves, 1918. Ho consultato l'edizione digitalizzata da Liber Liber, a cui mi rifaccio per la citazione delle pagine. https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/drigo/codino/pdf/codino_p.pdf, p. 82. Consultato il 03/01/2019.
[221] *Ibid.*

La prima tecnica che attinge dall'umorismo è la descrizione dell'ambiente in cui si svolge il racconto. La vita di questo piccolo paese di provincia diventa un affresco dei limiti e delle ristrettezze mentali di chi ci abita. Cernedo viene paragonata ad uno «stagno immoto, chiuso alle nuove correnti, lontano dall'attrito violento dei fatti e delle idee»[222], dove gli stati d'animo faticano a cambiare e a stare al passo con i tempi. Proprio questi sentimenti tendono ad inasprire le piccole lotte quotidiane e le tensioni di vicinato, poiché «le menti hanno tempo di indugiare lungamente su di un'inezia, dove mancano i fatti nuovi a distrarre gli animi; e la vita, quasi immobile, si attacca avidamente a un puntiglio, a un pettegolezzo, forse per bisogno d'alimento, forse per bisogno di sfogo»[223].

In questo spazio attento ad ogni più piccola variazione non è solo la guerra a sconvolgere queste mediocri esistenze. Liberato dalle catene imposte dalla moglie, Prospero recupera la propria antica passione politica liberale e con essa una venerazione per la figura di Giuseppe Garibaldi. Decide quindi di modificare il nome dell'insegna della farmacia dove lavora, intitolata ora «Farmacia Cominotto. All'Eroe dei due mondi». Il riferimento esplicito alla tradizione garibaldina crea confusione nel paese, e il commento del narratore è ironico: «ce n'erano voluti, degli anni, per maturare l'audacia del signor Prospero fino a farlo arrivare a quell'estremo, ma infine c'era arrivato»[224].

Altro elemento in cui la comicità emerge netta è la descrizione dei personaggi. In particolare Torquemada è vittima di molti epiteti che enfatizzano il suo infantilismo e la sua innocenza. Appena nato si trova «stretto come un salame nelle fasce»[225] ma la descrizione comica del fisico di Torquemada accompagna tutte le sue fasi di crescita. A sette anni, «più largo che lungo […], si addormentava sulla sua seggioletta, colle mani intrecciate sulla pancia, come un piccolo parroco»[226], mentre adolescente diciassettenne «era sempre più largo che lungo, con una grossa testa rapata, con un faccione da luna piena»[227]. Il fisico molle e goffo di Toma pervade tutte le pagine del racconto fino alle ultime righe, quando la guerra combattuta causa un profondo cambiamento somatico nel ragazzo.

La comicità si nota anche nella descrizione della gravidanza di Zenobia. L'unica donna del racconto, morta prima dello svolgimento della vicenda, rimane presenza costante nella mente di Prospero, seppur in vita avesse soppresso qualsiasi volontà nel marito. Paola Drigo

[222] *Ivi*, p. 69.
[223] *Ivi*, p. 70.
[224] *Ivi*, p. 69.
[225] *Ivi*, p. 66.
[226] *Ibid.*
[227] *Ivi*, p. 67.

costruisce un prototipo femminile molto poco indulgente. Zenobia infatti «era stata in vita un'arrabbiata lettrice di romanzi, un'esaltata, un'isterica, a cui la maternità, giunta tarda e inaspettata dopo sedici anni di sterile imeneo, aveva finito di sconvolgere il cervello»[228]. La follia della donna raggiunge il culmine durante i mesi di gravidanza:

> prima si era disperata; aveva pianto e singhiozzato per settimane intere, giorno e notte, impedendo al marito di dormire neppur per mezz'ora; poi era entrata in una fase di bigottismo acuto per cui cominciava a pregare all'alba e non smetteva che a sera; all'approssimarsi del termine, era ricaduta in una crisi di spavento: urla e convulsioni. Infine, messo faticosamente al mondo il marmocchio, aveva avuto il buon senso di morire. Non senza aver fatto giurare al signor Prospero di non riprendere moglie.[229]

Il tono canzonatorio è palese e questa rappresentazione di femminilità isterica in parte smentisce alcune generalizzazioni dette sull'autrice.

Il riso è riservato anche ai reduci combattenti che popolano il Circolo Mazzini e Garibaldi, frequentato da Prospero e dal figlio. Chi con una gamba di legno, chi senza un occhio, nel momento in cui affrontano i rivali politici ritornano «falange serrata»[230], una sorta di schiera militare improbabile e fuori tempo.

Infine è presente anche qualche elemento di commedia degli equivoci accentuato nel momento in cui Prospero si sente costretto, per le pressioni sociali subìte, a far partire il figlio come volontario. L'equivoco, spesso di carattere linguistico, è basato sul contrasto tra la rappresentazione esterna e ufficiale, fatta di tradizioni familiari e di eroismo, ed un sentimento interiore di ansia e preoccupazione.

3.6 Un confronto tra Berecche e Torquemada

Paola Drigo mostra una costruzione del racconto che non è immune all'umorismo pirandelliano, come segnala Carla Gubert nel suo contributo[231]. Un confronto tra la storia di Berecche e la storia di Prospero può essere fatto, anche se con le dovute cautele. Mancano infatti prove tangibili di un'influenza di Pirandello sulla scrittura di Drigo. Il legame non può che andare in questa direzione per un motivo cronologico, infatti la novella del primo compare circa

[228] *Ivi*, p. 66.
[229] *Ibid.*
[230] *Ivi*, p. 72.
[231] Vd. C. Gubert, *Il riso di Demetra: parodia, umorismo, comicità in alcune scrittrici italiane durante la Grande Guerra*, in *Le poetiche del riso: Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura italiana del primo Novecento*, a cura di A. Flemrova, Praga, Karolinum Press, In press.

due anni prima della novella della seconda. È comunque ipotizzabile con buona probabilità che Paola Drigo, attenta lettrice, avesse qualche dimestichezza con i racconti e con le teorie di Pirandello. Queste parole scritte a Berenson sembrano fare da eco ad alcuni passi de *L'umorismo*, in particolare a quelli relativi alla scomposizione del personaggio: «nella vita l'uomo raramente è tutto d'un pezzo d'una qualità, anzi è composto quasi sempre di svariati pezzi, che stanno insieme per miracolo, e di un mosaico di qualità, spesso contraddicentesi fra loro»[232].

Compito dell'artista è narrare questo complesso mosaico che forma l'animo umano. Così come Berecche a causa del conflitto perde la propria identità e diventa folle, Prospero scopre di avere un proprio carattere dopo tanti anni di severo controllo della moglie.

L'identità di Prospero non è però un'illusione sedimentata negli anni come per il personaggio pirandelliano. È invece nascosta, non ha avuto lo spazio per svilupparsi. La morte della moglie e l'educazione del figlio fanno riemergere diversi pezzi del carattere che erano stati rimossi. Tasselli che servono alla scrittrice per entrare nelle contraddizioni e nei lati più meschini del suo personaggio.

Dopo essere stato in silenzio per lungo tempo, subendo le angherie della moglie, Prospero si sfoga sull'innocuo Toma: «aver anche lui – finalmente! – qualcuno a cui comandare, a cui imporre la sua volontà, da cui farsi *temere*, era una felicità tale […]. Ora, il despota che dormiva in lui […], balzava fuori ad ogni piè sospinto, col bisogno inesausto di esperimentare il suo indomato potere, e la vittima era Torquemada»[233]. Il gusto per l'iperbole ironica di Paola Drigo si nota anche quando paragona questo risveglio dell'aggressività di Prospero alle gesta e alla sete di comando di Napoleone, Cesare e Alessandro Magno.

Seppur con una comicità più esibita rispetto a Pirandello, anche *Il volontariato di Torquemada* procede alla scissione progressiva dei diversi volti che il protagonista sceglie per sé. Su queste basi un tentativo di confronto tra i due racconti è possibile e qui accenniamo a due aspetti diversi.

Naturalmente il tema comune più lampante è il rapporto tra padre e figlio, o meglio come la Grande Guerra abbia costretto tanti padri a vedere i figli partire per il fronte. Anche qui con premesse diverse, perché Faustino parte a insaputa e contro la volontà del padre mentre Toma va in guerra per esclusiva volontà di Prospero, obbedendo acriticamente alle sue direttive. La figura genitoriale si sente privata della sua autorità, perché è il figlio che vive in prima persona il conflitto e grazie a ciò diventa adulto. Echi autobiografici sono innegabili, sia perché sono

[232] *Come un fiore fatato. Lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson*, a cura di R. Melis, cit., p. 25.
[233] https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/drigo/codino/pdf/codino_p.pdf, p. 67.

provati i timori di Pirandello per la partenza dei figli, testimoniati dalle lettere premurose e preoccupate mandate al figlio Stefano nel 1915, sia perché anche Drigo vede il figlio partire nel 1917 per le esercitazioni militari. Pur tenendo necessariamente conto che la lettura autobiografica del racconto di Drigo è meno pertinente.

È ravvisabile anche una comune visione del destino che sconvolge le quotidiane esistenze di uomini mediocri. In questi racconti il destino è rappresentato da un grande evento storico che i protagonisti non hanno riconosciuto in tempo e di cui non hanno saputo gestire le conseguenze.

Tuttavia sono due aspetti più marginali che accomunano i due racconti in un simile sentimento umoristico. Il primo elemento riguarda i nomi dei personaggi. Un'interpretazione in tal senso rischia di essere fuorviante, perché ci si concentra su una minuzia per giungere a conclusioni generali, spesso forzando la volontà originaria dell'autore. Nel caso di queste due novelle si può però azzardare qualche ipotesi.

Partiamo da Pirandello. La scelta del nome Berecche per il proprio protagonista contribuisce alla costruzione del suo mito tedesco. Berecche crede infatti che il suo cognome sia una storpiatura, «corrotta pronunzia, a suo credere, d'un nome prettamente tedesco»[234], per essere precisi del verbo *berechnen*, che significa 'calcolare', 'valutare'.

Non è un elemento di contorno. Il mito degli antenati stranieri alimenta il culto per lo stile di vita e per la mentalità tedesca, poi consolidato negli anni di studio. È ironico e non casuale inoltre che il presunto verbo tedesco all'origine del suo cognome abbia un significato che si ricollega alle azioni del protagonista, perché Berecche, nel momento di maggiore crisi che fa da preludio alla sua follia, si aggrappa appunto alla razionalità, al calcolo per non cedere alla disperazione.

Anche Livio Truppel entra nella trama a causa del suo nome. Oriundo svizzero e marito della primogenita di Berecche, il suo piccolo negozio di orologeria viene attaccato da un gruppo di manifestanti perché convinti che fosse tedesco. È un pregiudizio dovuto ad un nome che suona strano, ma Livio Truppel è «alieno dalla politica […], non più svizzero e tanto meno tedesco»[235].

In questo passaggio, all'inizio del sesto capitolo, il discorso diventa esplicito. Truppel ha questo cognome che «gli è venuto da suo padre, morto a Zurigo da tanti anni; e non ci tiene»[236]. Qui si inserisce la riflessione del narratore sull'arbitrarietà del nome per gli uomini:

[234] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2194.
[235] *Ivi*, p. 2214.
[236] *Ibid.*

«forse lì a Zurigo, chiamarsi Truppel volveva dire qualche cosa; ma fuori del paese natale, cioè fuori delle relazioni, parentele e conoscenze, che cos'è più un cognome? Per uno sconosciuto, tanto vale chiamarsi Truppel quanto chiamarsi in un altro modo qualsiasi»[237].

Una riflessione speculare si trova nel racconto di Drigo. Il piccolo bambino di Prospero si chiama Torquemada. L'effetto straniante è immediato, con quel corpo di bambino grasso e buffo che stride con il nome che gli viene etichettato, evocatore di torture atroci e di morte risalenti all'Inquisizione spagnola. La scelta umoristica paradossale di questo nome introduce un quadretto della bizzarra vita di provincia in cui è ambientato il racconto:

> - Che bel bambino!... Come si chiama?
> - Torquemada – rispondeva in fretta, burbero, il signor Prospero, senza levar gli occhi dalle sue pillole.
> - Come ha detto?... Torquemada?!... E che significa?[238]

Prospero risponde in fretta, burbero, ma i risolini del dottor Fulcis, portavoce delle chiacchiere di paese, lo incalzano, e spazientito urla «- Finitela. È stata lei a volerlo, la poveretta che è lassù -»[239]. La poveretta è chiaramente Zenobia, la moglie defunta.

Il nome è importante anche alla fine dei racconti, non in una chiave precisamente umoristica o comica ma che comunque è utile citare. Da una parte c'è Faustino figlio di Berecche, giunto al fronte disobbedendo al padre, che firma la sua lettera semplicemente 'Fausto', mostrando simbolicamente, attraverso l'abbandono del diminutivo, la sua uscita dall'assoggettamento familiare. Dall'altra parte c'è Torquemada che invece, pur cambiato dalla guerra, rimane Toma, il nomignolo con cui è conosciuto, perché ancora in balìa della volontà del padre che cerca di compiacere con la battuta finale. I nomi assumono quindi significati specifici nella costruzione umoristica dei racconti.

Il secondo aspetto che accomuna l'umorismo dei due racconti è la formazione dei personaggi minori, cioè il dottor Fongi e il dottor Fulcis. Rappresentano con le loro azioni segnali tangibili che resistono alle costruzioni mentali dei protagonisti, incentivando la loro scomposizione umoristica. Il dottor Fongi, ad esempio, amico di Berecche, ne costituisce la voce interiore che entra in attrito con l'illusione del protagonista.

Fongi è la realtà che si impone davanti alle sue fantasie. Proprio lui è il ricevente della lettera di Faustino, che costringe il protagonista a scontrarsi con la verità della guerra. Fongi è

---

[237] *Ibid.*
[238] https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/drigo/codino/pdf/codino_p.pdf, p. 66.
[239] *Ibid.*

la razionalità e il buon senso che fanno da muro alla ragione folle del protagonista. Nel settimo capitolo, in cui Berecche cerca di aggrapparsi al proprio rigore, Fongi «pensa, entro di sé, che nessun segno più manifesto di pazzia che il ragionare, o il credere di ragionare, in certi momenti»[240].

Berecche sente montare contro di lui una rabbia potente quanto ingiustificabile, se non alla luce di questa interpretazione, cioè del rifiuto della realtà che il personaggio impone davanti ai suoi occhi. Egli infatti all'inizio del racconto «ha avuto quasi la tentazione di scaraventargli un pugno in faccia»[241], mentre in un dialogo successivo si accanisce con il naso di Fongi, «che insopportabile realtà quel naso»[242], contro cui «sente crescere […] un'irritazione ingiustificabile»[243].

Il dottor Fulcis invece è una figura pettegola e maligna, frequentatore abituale e non gradito della farmacia di Prospero. Oltre a rappresentare il lato più meschino della vita di paese, le battute di quell'uomo «sempre ironico, sempre con un risolino beffardo sotto i baffi mozzicati»[244], fanno riaffiorare i ripensamenti del protagonista, mostrando la sua debolezza e la sua inadeguatezza. Il dottor Fulcis sostiene ad esempio, «col suo risolino sarcastico»[245], che Toma «non ha nervi, non ha energia. Tutto lardo e burro»[246], creando imbarazzo nell'insicuro Prospero e guidando le sue azioni successive alla ricerca di un'educazione diversa e più rigida per il figlio.

Questo personaggio minore sottolinea anche la lotta che Prospero ingaggia con se stesso durante la partenza per la guerra del figlio. È infatti un interventismo imposto dalla pressione sociale che si scontra con i timori naturali di un genitore, prontamente registrati da Fulcis: «- Ma siete matto?... Avete un figlio solo e lo cacciate sulla bocca del cannone?... Pregate Iddio che la domanda non sia accolta!»[247].

Se «La Tradotta» ci aveva mostrato una risata costruita e motivata da un punto di vista politico, i racconti di Pirandello e di Drigo ci mostrano le contraddizioni di molti scrittori, che non possono combattere e che non fanno attivismo interventista. Nonostante le loro posizioni laterali in quegli anni rispetto al conflitto, il loro umorismo, organico per Pirandello e sotterraneo per Drigo, esprime comunque temi decisivi che arricchiscono e problematizzano la

[240] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 2222.
[241] *Ivi*, p. 2196.
[242] *Ivi,* p. 2222.
[243] *Ibid.*
[244] https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/drigo/codino/pdf/codino_p.pdf, p. 66.
[245] *Ivi*, p. 67.
[246] *Ibid*.
[247] *Ivi*, p. 74.

narrazione di guerra. Proponendo un riso peculiare che, con le dovute attenzioni, può riscontrarsi in entrambi i racconti e richiamarsi a vicenda, come si è proposto nelle pagine precedenti.

Capitolo 4
«L'umorismo è la verità in costume di clown». La scrittura di Amalia Guglielminetti durante il conflitto

4.1 L'umorismo eccentrico. L'unicità di Amalia Guglielminetti

Questo capitolo si pone un obiettivo diverso rispetto a quelli che lo precedono e rispetto a quello che lo segue. Finora abbiamo condotto il discorso sulla comicità come possibile rappresentazione del primo conflitto mondiale seguendo le diverse forme di scrittura.

In particolare abbiamo analizzato l'uso della satira a scopi propagandistici in un giornale di trincea e l'uso del comico e dell'umorismo in due novelle di quel periodo, che esprimono il rapporto complesso e indefinito dei loro autori con il dibattito pubblico sulla guerra. Nel prossimo capitolo prenderemo in esame invece la narrazione romanzesca, con l'obiettivo di analizzare la declinazione comico-umoristica dell'inettitudine del singolo individuo dinanzi ad un evento che non riesce a comprendere e per cui non è preparato.

In queste pagine si vuole prendere in considerazione nuovamente la novellistica, in particolare due racconti, che delineano una diversa possibilità espressiva di questo genere. I lavori legati alla guerra di Amalia Guglielminetti infatti dimostrano come un sottile uso dell'ironia e dell'umorismo possa diventare arma per svincolarsi da un ruolo stereotipato costruito dalla società.

La mobilitazione di massa richiesta dal conflitto non concerne solo l'arruolamento degli uomini costretti a combattere sui diversi fronti. Anche alle donne viene richiesto di conformarsi ad una figura costruita ad hoc, con precisi compiti e obiettivi, atti a portare un supporto importante sia al proprio uomo di riferimento presente al fronte (fratello, figlio o fidanzato), sia alle attività di *routine* necessarie per non interrompere la produzione e i servizi richiesti dalla società.

Amalia Guglielminetti risulta certo interessante per il nostro discorso perché sperimenta con le sue novelle la potenzialità liberatoria del riso. O per meglio dire del sorriso, dato che i racconti si sviluppano più su un'ironia elegante che su personaggi caricaturali. Ciò è particolarmente curioso, perché anche per Guglielminetti, già come si è visto per Paola Drigo,

l'uso della comicità non è sistematico nella sua narrativa. La scrittrice non è in realtà del tutto estranea a tracce di ironia nelle sue opere, ma sembra sfruttarne la forza espressiva apposta per raccontare gli atteggiamenti di alcune donne durante il conflitto.

Sia Drigo che Guglielminetti non iscrivono quindi i loro racconti di guerra nel flusso dei temi e degli stilemi riconoscibili e costanti nelle loro opere, semplicemente adattando l'evento catastrofico alla loro scrittura, ma sembrano al contrario esplorare una modalità diversa di racconto.

Nel caso di Amalia Guglielminetti il discorso assume un contorno più interessante che merita una trattazione a parte, perché proprio l'umorismo e l'ironia le permettono di uscire dalla gabbia del ruolo imposto alle donne e di possedere un mezzo espressivo per segnare questa differenza. Dalla lettura dei suoi due racconti emerge una progressiva scomposizione del mito dell'unità e della solidarietà delle donne italiane durante gli anni del conflitto, idea mistificante diffusa all'epoca e smentita dalla realtà storica. In tal modo la scrittrice enfatizza la propria convinzione di essere «colei che va sola», come scrive in un verso della raccolta poetica *Le seduzioni* (1909), frase a cui rimane legata fino al suo testamento tanto da voler incidere quelle stesse parole nella sua lapide.

Questa assoluta fede nella propria unicità e nella propria diversità rispetto ai caratteri dominanti della società femminile dell'epoca costituisce il tratto decisivo della personalità e dell'opera di questa scrittrice. Ma prima di approfondire questi temi, alla luce dell'analisi dei due racconti, è utile fare delle premesse su alcuni punti. Innanzitutto cercare di comprendere alcune caratteristiche storiche della mobilitazione femminile in guerra e quale fosse il modello di donna richiesta dalla società. In secondo luogo passare in breve rassegna la scrittura femminile nella narrativa della Grande Guerra. Infine interrogarsi sulla possibilità di un incontro tra elemento comico e autorialità femminile in questo corpus di scritture.

4.2 Donne e propaganda nel primo conflitto mondiale

Procediamo quindi con ordine e osserviamo la posizione occupata dalla donna nella cornice storica della Prima guerra mondiale. Su questo tema rimane fondamentale lo studio di Françoise Thébaud nel volume dedicato al Novecento della monografia *Storia delle donne in Occidente*[248].

[248] *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, Roma-Bari, Laterza, 1992.

La storica si interroga su quale sia il modo corretto per interpretare la presenza femminile negli anni 1914-1918, partendo dal presupposto che una vulgata molto diffusa vede nella Grande Guerra un momento propizio per il processo di emancipazione della donna e di ridefinizione della sua presenza sociale: «l'idea che la Grande Guerra abbia profondamente trasformato il rapporto tra i sessi, ed emancipato le donne in misura molto maggiore dei precedenti anni, o persino secoli, di lotte, è assai diffusa durante e dopo il conflitto»[249]. È un'interpretazione non marginale, dovuta al fatto che la guerra costituisce un fenomeno onnicomprensivo dal punto di vista politico e sociale, capace di ribaltare i rapporti tra i membri della popolazione. Come scrive Augusta Molinari nel suo saggio, «con la mobilitazione patriottica della società civile veniva avviato un processo di nazionalizzazione delle masse che coinvolgeva, seppure in ruoli 'sussidiari', anche le donne»[250].

La mobilitazione di massa si divide su due zone separate in modo netto, il *battlefront* e l'*homefront*, il primo deputato agli uomini armati e il secondo appannaggio soprattutto delle donne. Per essere considerate brave cittadine le donne devono svolgere con serietà il loro ruolo di madre o di moglie del combattente e al tempo stesso essere d'aiuto nei lavori di fabbrica per non interrompere la produzione industriale.

È tuttavia riduttivo, e troppo ottimistico, giungere alla conclusione che il ruolo femminile nelle retrovie si possa ascrivere ad un movimento emancipatorio di progressiva presa d'autonomia. Il quadro infatti non è pacifico e mostra diverse sfaccettature. Le donne sono escluse dalle fasi salienti del conflitto, dalle decisioni politiche e dai campi di battaglia, e il loro ruolo nelle retrovie lascia poco spazio a pratiche di libertà. Al contrario la posizione della donna, italiana ma non solo, si fossilizza su «forme di irrigidimento nei tradizionali ruoli femminili di 'cura' e di *maternage*»[251]. Quindi madri e mogli, che hanno il compito di supportare l'uomo in guerra, attendendolo con pazienza e fiducia, le maggiori virtù a loro riconosciute.

Caratteristiche preimpostate a cui è difficile sfuggire, dal momento che qualsiasi comportamento che esca dalle dimensioni dell'attesa e del lutto viene subito censurato. Prendiamo ad esempio le parole di Anna Franchi, che rappresentano meglio di altre il monito per l'importanza del sacrificio materno sull'altare della Patria. Rammentando la partenza del figlio scrive: «in quel momento una passione lo trascinava. Andava verso il destino suo e della

[249] *Ivi*, p. 25.
[250] A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nell'Italia della Grande Guerra*, Milano, Selene, 2008, p. 37.
[251] *Ivi*, p. 8.

sua terra. Amava egli sua madre? Certo. Ma più forte ancora, dal profondo dell'io, sorgeva un amore infinito per una madre comune…Patria! Sublime madre nostra, il tuo volere sia fatto»[252].

La madre assolve alla propria missione abdicando al proprio egoistico amore filiale, poiché il figlio diventa l'emblema della necessità di subordinare il privato ad un obiettivo pubblico più grande. Perciò la madre non può far altro che accettare la sua partenza per il fronte di guerra, pregando con dignità e rigore in un ritorno vittorioso.

La donna ha quindi un ruolo di aiuto morale non certo secondario, ma trattasi di una mansione obbligata, a cui la massa deve adeguarsi senza ripensamenti e variazioni. La persistenza dello stereotipo, che non prevede un'alternativa di comportamento, è testimoniata anche da un manifesto del marzo del 1918, scritto da un gruppo femminile di propaganda milanese: «vergogna alle donne di tutte le classi che con leggerezza spaventosa sprecano in quest'ora sacra il denaro nelle cose futili, trascinate dalla vanità e dagli istinti più abbietti. Maledetta la donna che dimentica il dolore della patria in pericolo e nel lusso, nei piaceri, nei bagordi, nel trivio, nell'egoismo più ignobile trascorre queste ore di angoscia»[253]. È un severo richiamo alle coscienze femminili, affinché non si perdano in frivolezze e si concentrino su ciò che è realmente importante per la nazione, senza possibilità di trasgressione.

Con un'unica eccezione. La visione da focolare domestico della donna in attesa deve infatti convivere con un tipo femminile più sotterraneo ma ugualmente apprezzato: «da una parte, si ha la denuncia dell'immoralità femminile considerata alla stregua del tradimento e l'applicazione di misure coercitive, dall'altra, l'organizzazione della prostituzione vista come il necessario, se non meritato, riposo del guerriero»[254].

La contraddizione è tanto lampante quanto tollerata. Da una parte c'è il controllo severo sulla giusta condotta morale nell'*homefront*, dove le donne sono redarguite e censurate. Dall'altra però ci sono le richieste del soldato sulla possibilità di uno svago sessuale nelle immediate vicinanze del teatro di guerra. La prostituzione viene quindi accettata e regolamentata, con continui controlli e schedature che servono a far fronte ad una paranoia abbastanza diffusa all'epoca. Si sospetta appunto che le prostitute potessero essere utilizzate come mezzo diffusione di virus batteriologici che debilitassero i soldati. Quest'ultimi quindi vengono sottoposti ad una campagna di informazione su rete informale sulle protezioni possibili, aiutandoli nella prevenzione della diffusione di malattie come la sifilide.

---

[252] A. Franchi, *Il figlio alla guerra*, Milano, Treves, 1917, p. 12, cit. in A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nell'Italia della Grande Guerra*, cit., p. 20.
[253] Museo storico del Risorgimento italiano di Milano, Archivio della guerra, f. 440, *Carte Luisa Silva Candiani*, cit. in A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nell'Italia della Grande Guerra*, cit., p. 51.
[254] *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, cit., p. 56.

Sono le due concezioni di donna ammesse dalla società, una ufficiale e una clandestina, che solo accidentalmente vengono in contatto, come sottolinea con molta ironia Thébaud: «eppure quante mogli contagiate dai mariti in licenza!»[255].

Il punto comune a queste visioni contrapposte è il fatto di trovarsi in una posizione ancillare rispetto a chi combatte la guerra, entrambe rispondenti a puntuali funzioni della mobilitazione nazionale. Ma oltre ad un ruolo morale e ad uno sessuale, la donna presente nel fronte interno è costretta anche ad adempiere ad una sostituzione lavorativa. Il massiccio spostamento degli uomini in divisa lascia un improvviso spazio vuoto in molti luoghi deputati per tradizione al lavoro maschile. Parte di queste posizioni lavorative vengono ricoperte dalle donne, che per la prima volta possono fare il proprio ingresso in fabbrica svolgendo lavori da cui sono solitamente escluse.

Una lettura storica molto diffusa e resistente nel tempo scorge in questo preciso momento una possibilità di rinnovata indipendenza e autonomia, che potrebbe avere ripercussioni positive sui diritti sociali. In parte ciò è condivisibile, ma come ha dimostrato ancora una volta Thébaud studiando i diversi contesti nazionali con ricchezza di fonti e di dati, la situazione è più complessa di così. Prima di tutto esistono delle differenze tra gli Stati, con tipologie di inserimento che non sempre coincidono. Poi non va taciuta la generale ostilità e diffidenza che contornano le operaie in fabbrica. Gli uomini sentono infatti la loro autorità indebolita dalla confusione di guerra e per questo motivo accolgono con rabbia e aggressività queste sgradite incursioni lavorative: «nel mondo operaio, l'ostilità verso il lavoro femminile, alimentata da tempo dalla paura della concorrenza, dall'attaccamento al mestiere e al modello femminile della madre-casalinga, si carica di un'angoscia di morte, in alcuni casi di odio verso la donna profittatrice e affossatrice»[256].

L'improvvisa rottura degli equilibri causata dalla conflagrazione del conflitto apre le porte di luoghi prima inaccessibili, rendendo la presenza femminile visibile ed evidente sia negli uffici che nel settore terziario. A costo però di importanti reticenze e di un progressivo irrigidimento nel rapporto uomo-donna, con una forte ostilità nei confronti del lavoro femminile.

Un attacco che mette in dubbio e rende più porosi il confine tra ciò che è riconosciuto come femminile e ciò che si definisce maschile. È capillare la convinzione infatti che «la guerra tende ad annullare le identità di genere in quella più 'alta' della nazione»[257]. Si crea il mito della

[255] *Ibid.*
[256] *Ivi*, p. 42.
[257] A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nell'Italia della Grande Guerra*, cit., p. 7.

«maschietta, la nuova donna dai costumi e dall'atteggiamento maschili»[258], subito riconosciuta e stigmatizzata come devianza. Un manuale di sessuologia uscito nel 1912 e scritto dal medico tedesco A. von Moll accusa la progressiva emancipazione femminile di aver rivoluzionato le differenze di genere, con serie conseguenze sugli equilibri della società, tra cui ad esempio «una degenerazione della fecondità e una perversione della sessualità»[259]. Naturalmente la guerra, che rimette in gioco diverse forme di femminilità, non può che acuire una simile corrente di pensiero. È un tentativo chiaro di delegittimazione nei confronti di una inedita potenzialità di autonomia da parte delle donne e al tempo stesso un attacco che cerca di far recuperare autorità agli uomini.

Per questi motivi, solo la dimensione della cura e del *maternage* possono veder riconosciuta anche una dignità occupazionale. Come nota Molinari, «non a caso è negli anni di guerra che alcune attività femminili di *maternage* si professionalizzano: sorgono, infatti, scuole per infermiere e per assistenti sociali»[260]. È la crocerossina la figura vincente di donna al lavoro, perché formalizza nella necessaria assistenza e cura dei feriti i più profondi valori materni, composti da quiete e premura.

Tanti altri aspetti dovrebbero essere trattati su questo tema, analizzando il ruolo dei gruppi femministi e pacifisti nel dibattito interventista, o passando in rassegna le forme di associazionismo femminile, scorgendo le libertà improvvisamente possibili. Tuttavia un'analisi storica completa di questi elementi rischia di essere fuorviante per il nostro discorso sulla comicità.

Basti ricordare i modelli femminili accettati e ricorrenti, basati su una presupposta unità e su un certo *range* di valori e atteggiamenti, che pietrificano la donna in un ruolo rigido e in una posizione subordinata. Ne deriva, in conclusione, che «la guerra aveva frantumato le identità di entrambi i generi, ma non per questo aveva rafforzato l'identità femminile rispetto a quella maschile»[261]. Certo è un periodo difficile da ignorare, perché «la guerra non può essere cancellata nella coscienza femminile, ma non fu un'esperienza né omogenea né univoca»[262], e soprattutto «essa per molto tempo ha reintrodotto una linea di divisione netta tra maschile e femminile e ridato vita ai vecchi miti virili: gli uomini sono fatti per combattere e conquistare,

[258] *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, cit., p. 25.
[259] *Ivi*, p. 39.
[260] A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nell'Italia della Grande Guerra*, cit., p. 44.
[261] *Ivi*, p. 52.
[262] *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, cit., p. 81.

le donne per mettere al mondo figli e allevarli, e questa complementarità dei sessi appare necessaria per ritrovare pace e sicurezza in un mondo avvertito come in preda al caos»[263].

4.3 Scrittura femminile e comicità. Una relazione possibile?

Fatta questa premessa storica, vediamo ora che forma letteraria prenda in questo periodo la scrittura femminile, quali temi siano rappresentati, chi siano i nomi più importanti e soprattutto quanto la monolitica figura di donna appena accennata si trovi in queste pagine e quali siano, in caso, le trasgressioni a questo stereotipo delle scrittrici.

Partiamo dal presupposto che nella storia degli studi sulla letteratura della Grande Guerra manca una monografia completa che faccia un censimento e un commento alle scritture femminili, delineando un quadro critico e ricollocando il loro ruolo all'interno della mobilitazione patriottica. Esistono approfondimenti su singole autrici, che però si concentrano su una prospettiva biografica e non sono molto utili nel merito del nostro discorso.

Per trarre alcune considerazioni generali sono importanti due contributi, uno di Alessandro Tortoreto e uno di Carla Gubert, gli unici che abbiano tentato di costruire una panoramica su questa porzione ricca e nascosta della letteratura del conflitto.

La trattazione di Tortoreto però si rivela subito fallace per alcuni vizi di forma. La sua lettura è infatti filtrata dallo stereotipo del sacro compito e del supremo sacrificio per la Patria, senza la volontà di cercare un occhio oggettivo o una individualità nella voce femminile. Il suo pregiudizio critico è al tempo stesso rivelatore della persistenza di queste costruzioni sociali fatte a tavolino anche negli anni successivi alla guerra.

Una deformazione di sguardo che reitera un pregiudizio che a sua volta appiattisce la realtà della scrittura femminile di guerra. Tortoreto sceglie il materiale in base alla propria tesi iniziale, tutto propizio a dimostrare le sue idee. Ne deriva una selezione incompleta e partigiana, con la scelta di scritture popolari composte da infermiere e suore, le uniche secondo lui che possano parlare con cognizione di causa perché testimoni dirette del dolore dei soldati.

Domina la retorica patriottica, come nella citazione del diario di una crocerossina: «voglio essere con voi, o buoni, eroici, santi soldati d'Italia, che offesi, avviliti, ma indomabili, resistete per salvare le donne, i bimbi vostri…»[264]. Quando il critico passa alla letteratura più

[263] *Ivi*, pp. 80-81.
[264] A. Tortoreto, *Al tempo della Grande Guerra. Due saggi e un diario*, Milano, Edikon, 1968, p. 15.

formalizzata, la sua attenzione va a quelle autrici che abbiano onorato la più importante missione femminile in guerra, cioè quella materna. Quindi compare nuovamente il nome di Anna Franchi, che nel suo libro del 1917 *Il figlio alla guerra* scrive:

> il mio figliolo è partito. Il grido della guerra lo ha chiamato, né io avrei potuto pronunziare una parola discorde da quel grido. Certo il cuore ha avuto un cattivo sobbalzo, perché tutti sentimenti più alti del patriottismo si fiaccano, affievoliscono nel tragico momento in cui un figlio parte, sanissimo, nel fior della vita, e dall'anima, viene, quasi presentimento di dolore, la domanda: 'Lo rivedrò mai più?'[265]

Sofferenza materna per lo strappo improvviso del figlio, consapevolezza dell'eroismo e dell'inevitabilità della sua partenza. Questo il giusto dualismo per rappresentare la donna adatta alla guerra.

La rassegna presente nell'articolo di Carla Gubert ci dice cose molto più interessanti, perché entra nello specifico letterario femminile senza giudizi preimpostati. Vengono tracciati i nomi delle scrittrici e delle opere più importanti legate al conflitto, indicando anche una via narrativa diversa rispetto a quella dominante.

In primis si delinea l'ipotesi che la reticenza critica nei confronti della scrittura femminile sia dovuta ad una difficile legittimazione della loro opinione. Le donne non possono combattere, non vivono in modo diretto l'esperienza del fronte e il trauma della guerra. In quanto escluse da questa esperienza collettiva, le parole delle donne hanno meno credibilità nel dibattito di guerra, poiché sembrano lontane e sfocate: «si è sempre ritenuta prerogativa quasi esclusivamente maschile anche la rappresentazione artistica e letteraria della guerra stessa»[266].

Questa riflessione si trova nella Prefazione di *Parla una donna, Diario feminile di guerra* (1916) di Matilde Serao, che seppur riferita alla scrittura in generale risulta più significativa perché uscita dalla penna di una donna:

> Scrivere? Che cosa, scrivere? Che cosa osare, mai, di scrivere, versi d'amore, prose di romanzo? Mentre la guerra arde, divampa, distrugge, come raccogliersi per comporre delle povere piccole storie, per misurare i ritmi di alcuni versetti? Come chiudere le finestre dell'anima al rombo terribile, per ascoltare l'antica voce interiore, che ci parlava senza labbra? […] Esiste la guerra: ma è una realtà senza parole: ma è una tragedia senza poeta.[267]

L'impossibilità di racconto della guerra, topos già visto nel primo capitolo, viene enfatizzata nel caso della letteratura di guerra femminile.

---

[265] A. Franchi, *Il figlio alla guerra*, Milano, Treves, 1917, cit. in A. Tortoreto, *Al tempo della Grande Guerra. Due saggi e un diario*, cit., pp. 21-22.
[266] C. Gubert, *Cronache dal fronte domestico: le scrittrici italiane e la Grande Guerra*, in *Ausencias: escritoras en los màrgenes de la cultura*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2013, p. 589.
[267] M. Serao, *Parla una donna. Diario feminile di guerra. Maggio 1915 – Marzo 1916*, cit., pp. IX-XI.

Esistono quindi solo due tipologie di scrittura che vengono tollerate negli anni della Grande Guerra. La via preferibile è quella di «un genere di conforto, disimpegnato, apolitico»[268], un semplice svago che tocca i fatti di guerra solo in modo laterale e superficiale. La seconda forma tollerata è, come intuibile, la produzione patriottica, che ben si adatta allo stereotipo di donna materna e ai suoi compiti.

Al di fuori di questa ristretta forbice di possibilità poco è permesso. Risulta evidente che l'interrogativo sulla presenza di una scrittura comica femminile sembri dare risposta negativa. Lo spazio sembra non esserci, perché tale modalità narrativa non sarebbe tollerata nei claustrofobici canoni imposti. Tuttavia alcune tracce ci sono, proprio in rottura e decostruzione della vacuità di questa narrazione dominante.

L'opinione comune non tollera il riso nella bocca delle donne, poiché risulterebbe «inaccettabile, provocatorio, offensivo e volgare»[269] rispetto all'immagine ufficiale della madre sofferente. La risata liberatoria non è contemplata, perché offende la costruzione retorica della figura femminile e ne mina la compostezza e gravità. Proprio in tale ottica il comico può diventare un'arma per scomporre questa artificiosità, un atto di ribellione che riesca a scardinare le convenzioni. Un'eversione dovuta al fatto che «frivolezza e riso contrastano con alcuni stereotipi presenti in maniera quasi dogmatica, soprattutto quello del dolore muto della madre o della sposa del soldato»[270].

Amalia Guglielminetti si inserisce perfettamente in questo discorso di evasione dalla conformità delle regole, sia per motivi biografici che letterari. In particolare, come si diceva ad inizio capitolo, l'umorismo presente in due sue novelle ci supporta nell'approfondimento di un punto di vista diverso su questi temi.

Nel nostro discorso sulla narrativa comico-umoristica della Grande Guerra abbiamo in realtà già incontrato alcune donne. Non ne mancano certo negli articoli e nelle vignette de «La Tradotta», ma tutte ricollegate alle imposizioni già viste, dal momento che queste pagine sono declinate nella satira propagandista tipica del giornale di trincea. Le donne italiane presenti nel fronte interno sono tutte prodighe e attive nel supporto dei combattenti, senza nessun cedimento alle lusinghe e alle adulazioni degli imboscati traditori. Abbiamo visto ad esempio come le richieste di aiuto di Apollo Mari venissero evase dalle donne intorno, tutte impegnate nel lavoro

[268] C. Gubert, *Cronache dal fronte domestico: le scrittrici italiane e la Grande Guerra*, in *Ausencias: escritoras en los màrgenes de la cultura,* cit., p. 589.
[269] C. Gubert, *Il riso di Demetra: parodia, umorismo e comicità in alcune scrittrici italiane durante la Grande Guerra*, p. 2, in *Le poetiche del riso: Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e drammaturgia italiana del primo Novecento*, a cura di A. Flemrova, cit.
[270] *Ivi*, p. 3.

di assistenza al fronte. Oppure la fedeltà di Teresina nel suo carteggio con l'amato soldato Baldoria. Le donne tedesche e austriche assumono invece tutti vizi di quelle popolazioni e sono raffigurate in modo caricaturale con un accento sulla loro presunta bruttezza fisica. L'uso della comicità condotto nel giornale di trincea è quindi rivolto alla trasmissione di un messaggio ufficiale, senza alcuna istanza di individualità e di ribellione.

Per quanto concerne le novelle invece, le presenze femminili ci sono ma rimangono molto sullo sfondo. In *Berecche e la guerra* la moglie e le figlie del protagonista sono figure instabili, che al tempo stesso fanno da coro e da ostacolo ai pensieri di Berecche. Il ruolo è comunque abbastanza marginale per lo sviluppo della vicenda e non hanno un impatto tangibile nell'umorismo che compone il racconto.

Diverso il discorso per Paola Drigo, perché ci troviamo dinanzi ad un'autrice, che appunto usa la comicità per il proprio racconto. Tuttavia, ne *Il volontariato di Torquemada*, la protagonista non è una donna. L'unica figura femminile è Zenobia, madre del protagonista, figura assente dal racconto, poiché già defunta nel momento in cui prende forma il tempo narrativo. Ma è un'ombra incombente, perché il ricordo di lei riesce a commentare e influenzare il corso delle azioni. È una figura costruita da Paola Drigo con poca indulgenza, come abbiamo visto nel terzo capitolo.

Qui però vogliamo concentrarci sui racconti di Guglielminetti per due motivi. Innanzitutto le donne sono assolute protagoniste di questi scritti e ci mostrano diverse situazioni da loro vissute negli anni del conflitto. In seconda istanza l'umorismo da lei utilizzato sottolinea in modo limpido le potenzialità di questo genere per mettere in luce l'ipocrisia di ruoli già prescelti, che cercano di piegare la singolarità dell'individuo.

4.4 Amalia Guglielminetti tra mito e biografia

Amalia Guglielminetti non si adegua alla 'chiamata alle armi' richiesta alla popolazione femminile. La sua presenza pubblica è ingombrante ed eccentrica, spesso incorsa nell'incomprensione e nel pregiudizio dei letterati, come cercheremo di dimostrare nelle prossime righe. Guglielminetti è conosciuta soprattutto come poetessa, in particolare per le raccolte *Le Vergini folli* (1907) e *Le Seduzioni* (1909), che ricevono numerose segnalazioni e recensioni nella stampa. Negli anni Dieci si dedica sempre più alla prosa, in particolare nella

forma del racconto, che pratica fino agli ultimi anni di vita guadagnandosi il biasimo dei critici, che considerano queste prove mediocri.

Vive tra 1881 e 1941, abitando quasi sempre a Torino, entrando come protagonista nel fervore culturale della città[271]. In un'opera varia e multiforme, con tracce di ironia e di *humour* sparse, mancano testi che si possano definire prettamente comici e umoristici. Ne consegue che i racconti che esamineremo costituiscono una tappa eccentrica del percorso di Amalia Guglielminetti, nei quali l'autrice sfrutta appieno le risorse dell'umorismo come mezzo adatto per rappresentare i sentimenti e le opinioni delle donne coinvolte loro malgrado nella Grande Guerra.

Torniamo però un attimo sulla presenza pubblica di Amalia Guglielminetti e sul curioso bisogno da parte dei critici di riuscire a definirla in qualche modo. Leggendo le pagine dedicate alla sua vita e alla sua opera è un dato infatti che risulta lampante, quello cioè di un anticonformismo degli atteggiamenti e di un'avvenenza fisica che, sommata ai suoi amori lunghi e sofferti, hanno alimentato una sorta di mito. L'autrice è stata spesso incasellata dentro disparate griglie interpretative, che tanto più si sforzano di essere puntuali tanto più si allontanano dal mettere a fuoco la reale situazione.

Prima di tutto è stata definita la donna liberty per antonomasia, o *vamp* che dir si voglia, appassionata di lusso e della vita nei salotti, segnata da una irresistibile «attrazione d'essere oggetto»[272] e nota alla società per «la sua compiacenza per le passioni liberty, per il loro profumo che stordisce»[273]. È una fotografia molto comune, enfatizzata dalla biografia pubblicata nel 1919 e scritta da Pitigrilli, autore molto *sui generis* e suo amante. La biografia[274] è composta da «una serie di aneddoti e di detti memorabili, alla maniera delle biografie rinascimentali»[275] e «la trasformano in un nuovo tipo di donna fatale, capace di mettere a nudo le meschinità e le debolezze dei suoi presunti ammiratori, siano essi normali o anormali»[276], tra industriali milanesi disposti a fare pazzie per lei e critici che la abbordano senza sapere di trovarsi dinanzi alla poetessa che hanno recensito sul giornale.

Questa è l'immagine predominante di Amalia Guglielminetti, ma accanto e in apparente contraddizione con questa si trova il collegamento al femminismo. Colei che è, come vedremo,

[271] Vd. A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000.
[272] G. Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980, p. 338.
[273] *Ibid.*
[274] Pitigrilli, *Amalia Guglielminetti*, Milano, Modernissima, 1919.
[275] M. Guglielminetti, *Amalia. La rivincita della femmina*, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 113.
[276] *Ibid.*

aliena alle altre donne e a loro profondamente sconosciuta, al tempo stesso nella sua letteratura cerca di sfuggire dai confini di uno stereotipo che la vedeva come *femme fatale*.

Secondo Marziano Guglielminetti, che si è occupato a lungo della scrittrice, «la resistenza ad una maniera maschile di valutare il ruolo della donna nella letteratura, non solo come personaggio ma come autore è, dunque, il dato di fatto da cui bisogna muovere per intendere, nel primo quarto del secolo, la peculiarità della Guglielminetti»[277]. Parole giuste, anche se arrivare a connotare l'autrice come una femminista è forse azzardato, lei sempre riluttante alle adesioni e al riconoscimento in qualsivoglia gruppo.

Queste sono le due definizioni principali, anche se poi anche altre sono state tentate. Propria la figura di donna *vamp* lussuriosa scaturisce il primo contatto tra l'autrice e il comico, in questo caso in forma caricaturale e in una situazione passiva, poiché è proprio lei la vittima della presa in giro. Guglielminetti è infatti il bersaglio di una rivista satirica intitolata «Il Numero», uscita a Torino nel 1914 e fondata dal caricaturista Golia, pseudonimo di Eugenio Colmo, amico di Guido Gozzano.

La scrittrice è protagonista di numerose parodie che la raffigurano in pose lascive, pronta ad abbandonarsi ai fumi dell'agio e del lusso, contenta di donarsi al piacere di chiunque volesse. Questi quadretti sono accompagnati da versi che prendono di mira i suoi aspetti più controversi. La prima comparsa nelle pagine della rivista, a firma G. Boetto e pubblicata il 20 marzo 1914, si accanisce ad esempio sulla sua carriera letteraria, passata dalla virtù della poesia al successo mercenario delle novelle: «Al tempo delle mie *Seduzioni* / scrissi che andavo sola… proprio vero? / Poi di un *Amante Ignoto* nel mistero / divenni *Insonne*, per varie ragioni… / Più calma or dormo: e la mia psiche emana / una novella almen per settimana!!!»[278].

Altri versi ironizzano in modo eloquente sulla sua presunta passione per le sostanze stupefacenti e per la sua insaziabilità erotica, che la spingerebbe alla ricerca compulsiva di amanti. Proprio sfogliando «Il Numero» troviamo l'eccentricità dell'autrice che si incontra con il tema della guerra, in alcune sue presunte dichiarazioni. La rivista si inserisce nella pubblicistica d'intervento e nel numero del 27 settembre 1914 raccoglie una serie di risposte ironiche e fantasiose sulla tema della neutralità degli uomini illustri. Tra questi viene anche raccolta la dichiarazione improbabilmente pronunciata da Amalia Guglielminetti: «La guerra, la guerra! Io voglio la guerra! Voglio marciare anch'io. Ah, poter partire cogli ufficiali!»[279].

---

[277] *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, a cura di F. De Nicola e P. A. Zannoni, Venezia, Marsilio, 2002, p. 42.
[278] M. Guglielminetti, *Amalia. La rivincita della femmina,* cit., p. 109.
[279] *Ivi*, p. 110.

Una Guglielminetti interventista, non per convinzione politica ma per poter disporre di un ampio *parterre* di uomini virili.

Qualche mese più tardi, nel numero del 6 dicembre, Amalia interviene fittiziamente ad un referendum indetto tra i collaboratori in cui viene chiesto come finirà il conflitto. L'autrice affievolisce la sua convinzione sull'interventismo ma non la sua voglia di trasgressione: «La vostra domanda né mi ispira, né mi attrae. Perciò non rispondo. Troppe altre… seduzioni mi rendono insonne»[280].

Abbiamo visto come comicità e guerra siano legate ad Amalia Guglielminetti in quanto soggetto passivo, oggetto di scherno di una rivista satirica. Passiamo ora all'analisi dell'umorismo seguito dall'autrice in due novelle di guerra, che esprimono diversi temi interessanti per il nostro discorso.

4.5 L'umorismo di guerra di Amalia Guglielminetti

Le premesse fatte sulla scrittura femminile che rappresentano il conflitto sono naturalmente importanti per analizzare anche queste novelle.

Nessuna forma di deviazione dal disimpegno e dalla retorica propagandista è veramente permesso, e anche la sua raccolta di racconti *Le ore inutili* (1919), che contiene i testi di nostro interesse, non fa eccezione. Recensendo il libro, il critico Giuseppe Liparini boccia senza appello la scrittrice: «la Guglielminetti si è buttata ad una superficialità esasperante, buona forse per i cervelli vuoti di molte donne»[281]. Queste parole sono del 1920, a conflitto terminato, ma testimoniano la persistenza della stigmatizzazione di qualsiasi prova letteraria che non rispettasse lo stereotipo.

Se Paola Drigo scrive senza una tesi da dimostrare, come si è notato nel terzo capitolo, diverso è il discorso per Amalia Guglielminetti, scrittrice certo non politica ma impegnata in una personale battaglia contro le finzioni sociali e la pubblica morale.

L'aspetto di vacuità e di ipocrisia che regola secondo lei i rapporti, specie quelli femminili, è già evidente nella prima novella, intitolata *Scherzi di guerra*, che racconta la storia di un sospetto di tradimento coniugale indagato da due amiche.

[280] *Ibid.*
[281] G. Liparini, *Rassegna letteraria* in «Almanacco della donna italiana», I, 1920, p. 176.

La novella è narrata in prima persona, in un arco di tempo molto ristretto e nello stesso luogo, ossia il salotto di una delle due protagoniste. La collocazione di questa casa non è precisata, e non sappiamo nemmeno l'anno in cui si sviluppa l'azione, ma con sicurezza ci troviamo nel periodo in cui divampa il conflitto, che fa sentire la sua eco lontana anche se ci troviamo nell'*homefront*.

La narrazione si apre con la protagonista che in prima persona ricorda, a brevissima distanza da quando accaduto, di essere stata contattata da un'amica, che le chiede urgentemente di parlare:

> Ieri l'altro la mia amica Rosalba Tranesi mi chiamò al telefono e mi pregò con la sua voce più ansiosa:
> - Vieni un momento a casa mia. Debbo parlarti.
> - Non potresti attendere fino a domani? Oggi non sono in vena di chiacchiere.
> - No, cara, oggi, subito. Non si tratta di chiacchiere. Ho bisogno di chiederti un consiglio. Mi dibatto da alcune ore in un terribile dubbio.
> - Nientemeno! Mi commuovi fino alle lacrime. Sarò da te fra un'ora.[282]

Da queste prime battute si può già notare il primo segno di un rapporto fondato su una gentilezza falsa, costituita da chiacchiericcio e cose futili.

Pochissime righe dopo, la narratrice non nasconde tutta la falsità, l'artificiosità e il non detto su cui è costruita la loro amicizia, tipiche di tutte le relazioni femminili:

> Ella riconosce la superiorità del mio buon gusto, com'io riconosco quella del suo buon cuore; ella tenta di mettere un po' di miele nel mio pessimistico amaro, com'io tento di insinuare un po' di fiele nella sua candida dolcezza. Cose perfettamente vane, ma che servono a mantenere fra di noi quel leggero e pur vivace disaccordo, necessario ad alimentare il nostro leale affetto, senza dover ricorrere a quelle vicendevoli perfidie che sono quasi sempre il sale delle femminili amicizie.[283]

Sempre in queste scene proemiali del racconto la narratrice riflette su quale possa essere il cruccio che preoccupa Rosalba Tranesi, e il pensiero va subito a questioni mondane e superficiali, facendo riferimento anche alla guerra, che fa sentire il suo riverbero lontano ed è accennata con ironia tanto da sembrare un semplice gioco che complica i trastulli delle donne:

> Forse è incerta nella scelta dei suoi abiti primaverili fra un modello di Drécoln ed uno di Paquin; oppure è perplessa sul miglior modo di trascorrere i prossimi mesi estivi e non sa decidersi fra una spiaggia marina graziosamente infiorata di mine subacquee, o una vetta di monte ridotta alla più spirituale rarità di viveri; oppure…[284]

---

[282] A. Guglielminetti, *Le ore inutili*, Milano, Treves, 1919. Ho consultato l'edizione digitalizzata da Liber Liber, a cui mi rifaccio per la citazione delle pagine. https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/guglielminetti/le_ore_inutili/pdf/guglielminetti_le_ore_inutili.pdf, p. 33. Consultato il 01/02/2019.
[283] *Ibid.*
[284] *Ivi*, pp. 33-34.

Queste righe compendiano già le caratteristiche decisive di *Scherzi di guerra*. La totale estraneità che intercorre fra le due donne, una lontananza fittiziamente coperta da affetto e blandizie. L'eco di una guerra lontana, che si trasforma in un evento a loro indifferente, perché non intacca il naturale svolgersi della vita quotidiana. Infine l'ironia con cui vengono raffigurati i personaggi, che svela i loro sentimenti più profondi al di fuori delle pose imposte dalla società.

Ma qual è l'episodio che ha tanto scosso Rosalba Tranesi? La sua famiglia aveva avuto negli anni precedenti un'istitutrice tedesca, di nome Frida Wok, che si era occupata dei suoi due figli. La ragazza, descritta come seducente nonostante i lineamenti duri e mascolini, di carattere mansueto ma indecifrabile, era stata costretta a lasciare la sua mansione dopo l'entrata italiana in guerra. Rifugiata in Svizzera, aveva preso l'abitudine di mandare ogni tanto una lettera a Rosalba, in cui bramava la fine della guerra e la possibilità di tornare da loro.

Questo carteggio viene interrotto da un testo diverso, di due pagine e mezzo circa, una lettera d'amore scritta da Frida ma arrivata alle sue mani probabilmente per sbaglio. Viene rievocata una gita in auto, un primo bacio e altre effusioni, con l'incipit «mio dolce amor»[285] che la narratrice commenta, con sapido umorismo, «che certo alla alemanna pesantezza della signorina Frida era sembrata la apostrofe più poetica e più patetica per rivolgersi ad un amante lontano»[286].

La narratrice sa già che quelle parole sono in realtà rivolte al marito di Rosalba arrivate nelle mani sbagliate, e in segreto festeggia di questa sventura: «restituii la lettera a Rosalba in un perplesso silenzio, sorridendo entro me stessa ad una mia maligna supposizione, ma sollevando con lentezza stupefatta le spalle come chi si sente sperduto fra gli oscuri meandri di un enigma indecifrabile»[287]. Qui la protagonista ammette la propria maschera ironica che segna lo scollamento con i suoi reali pensieri.

Viene ipotizzato che potrebbe essere colpa della censura, che dopo aver controllato il contenuto delle lettere, con molta poca attenzione, potrebbe averle confuse e imbustate in modo sbagliato, mandando a lei le parole rivolte ad un uomo amato e a quest'ultimo le righe di affettuosa amicizia rivolte a Rosalba.

Naturalmente si sospetta che sia il marito il vero destinatario, un dubbio che la narratrice si premura di infondere alla sua interlocutrice: «io non pensavo affatto a tuo marito e sono ben lontana dal supporre che un uomo il quale ha la fortuna di possedere una piccola moglie come

[285] *Ivi*, p. 36.
[286] *Ibid.*
[287] *Ivi*, p. 37.

te, abbia potuto distrarsi con una ragazza stipendiata, con quella walchiria da strapazzo che ti è, sotto tutti gli aspetti, infinitamente inferiore»[288].

A questo punto il racconto assume una piega melodrammatica, figlia diretta del romanzo d'appendice, con le due donne che cercano di capire cosa sia successo, in un dialogo serrato che fomenta l'irrazionalità di Rosalba, che ferita dal possibile tradimento progetta di scappare di casa. La protagonista si propone, in un crescendo patetico, di prendere la parola con il marito per scoprire la verità, perché meno coinvolta dell'amica e quindi più fredda nel chiedere spiegazioni all'uomo.

Alla fine il marito torna a casa. L'unico uomo presente nel racconto non è un soldato impegnato in guerra, ma è comunque dedito alla causa nazionale, dal momento che lavora in uno stabilimento metallurgico che fabbrica proiettili e per questo indossa una fascia tricolore al braccio. Come già sottolineato nell'articolo di Carla Gubert, il dialogo tra la narratrice e il marito infedele sembra ricalcato sulla recitazione di un'aria melodrammatica. «I due imitano quasi un recitativo»[289], nel quale la protagonista tiene le redini del gioco come una perfida burattinaia, segnalando la propria cattiveria con continui sorrisi e un sottile divertimento.

Il marito si conferma colpevole, ha veramente avuto una relazione fugace con la tata tedesca. Egli chiede se la moglie sia già sicura del tradimento o se abbia solo dei sospetti. Sincerato sulle poche certezze della moglie, chiede all'interlocutrice di poter supportare la sua bugia. Lei accetta senza remore, e «con un'aria di complicità allegra»[290], suggerisce di negare qualsiasi coinvolgimento. Emblematiche sono le sue parole scettiche nei confronti delle verità, che «sono quasi sempre le nostre peggiori nemiche, le intriganti litigiose che si intromettono nelle cose nostre più intime e più care per suscitar gelosie, diffidenze e rancori»[291].

È una frase-manifesto sull'inganno che si dipana in tutto il racconto, che conduce la protagonista a mentire in modo spudorato all'amica, in nome di una pace familiare e di un amore coniugale in cui lei non crede.

Nell'ultima parte della novella, dopo aver rassicurato l'amica sulla fedeltà del marito, la narratrice sostiene che siano tutti «scherzi di guerra»[292], cose bizzarre che possono capitare in un periodo così sfuggente e incomprensibile come quello del conflitto.

---

[288] *Ivi*, pp. 38-39.
[289] C. Gubert, *Il riso di Demetra: parodia, umorismo e comicità in alcune scrittrici italiane durante la Grande Guerra,* p. 5, in *Le poetiche del riso: Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e drammaturgia italiana del primo Novecento*, a cura di A. Flemrova, cit.
[290] https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/guglielminetti/le_ore_inutili/pdf/guglielminetti_le_ore_inutili.pdf, p. 45.
[291] *Ibid.*
[292] *Ivi*, p. 47.

Abbiamo quindi in questo racconto tanti elementi tipici della poetica di Guglielminetti. La falsità dei rapporti sociali, siano essi coniugali o amicali. La guerra ridotta a mera cornice, un riverbero lontano che non interessa realmente queste donne.

L'umorismo ha qui un ruolo distanziante e rivelatore al tempo stesso. Distanziante perché la narratrice con il proprio punto di vista ironico riesce a filtrare ciò che le succede, portando avanti la propria farsa ed ergendosi a giudice delle azioni intorno a lei, in cui non è intimamente coinvolta, con un sorriso ironico che affiora sul suo volto e che indica appunto questa indifferenza per i destini altrui. Tuttavia si tratta di una risata anche rivelatrice, perché riesce a mostrare non soltanto la disattesa di un possibile cambiamento della società, tanto sospirato negli anni precedenti al conflitto, ma anche la mistificazione della figura di donna richiesta dalla propaganda bellica. I due personaggi femminili non mostrano nessun tipo di solidarietà e mancano menzioni a compiti materni, quasi del tutto assenti. L'immagine di una donna che soffre per il destino del figlio combattente è qui assente. Non ci sono figli o mariti al fronte e nessun minimo pensiero va alle sorti del conflitto.

Sul tema della finta solidarietà e unità delle donne, falso storico costruito dalle retoriche nazionali ben sottolineato nelle pagine Thébaud, si accanisce l'altro racconto umoristico di cui qui vogliamo parlare, presente sempre nella raccolta *Le ore inutili* e intitolato *L'intrusa*. Qui l'umorismo ironico dell'autrice è meno marcato, quasi tutta l'azione si svolge nello spazio scarno e claustrofobico di un vagone di un treno, per essere precisi «nello scompartimento 'signore sole'»[293]. Uno spazio angusto che comprime la tensione del momento e la accresce a mano a mano che il treno si avvicina a destinazione.

Qui si incrociano le storie di due donne, «rattristate da una comune e pure ignota angoscia»[294], che non si parlano a vicenda perché troppo assorbite dalla propria disperazione. C'è una donna più anziana, «grigia di capelli, magra di volto e di persona, ma improntata nelle vesti, negli atti, nel portamento del capo e delle spalle a una grande distinzione, a una severa dignità»[295], che sembra avere il punto di vista predominante del racconto, nonostante qui ci sia la terza persona singolare. Tutta vestita di nero, guarda la propria compagna di scompartimento con forte distacco, quasi infastidita da quella presenza fuori luogo, «giovane e bionda, ma alquanto pingue e vestita con una ingenua eleganza provinciale»[296].

[293] *Ivi*, p. 106.
[294] *Ibid.*
[295] *Ivi*, p. 107.
[296] *Ivi*, p. 106.

Le stazioni si susseguono e la donna più giovane fatica a nascondere la propria costernazione. Finalmente riescono a parlare e si intuisce una sofferenza simile provata da entrambe: «anche costei va dunque incontro a qualcuno che muore, a qualcuno che ella ama? E chi sarà quest'altro agonizzante? Un fratello, un amante, un marito?»[297].

Un dolore tipicamente femminile di chi non sa il destino del proprio uomo di riferimento al fronte. Veniamo a sapere che la signora più anziana sta correndo in un ospedale militare per vedere l'ultima volta il figlio moribondo, partito quattro mesi prima pieno di gioventù e di entusiasmo per la guerra ma presto coinvolto in un grave incidente automobilistico.

Appena arrivata alla fermata di destinazione, ella si precipita nella stanza dove giace il figlio allo stremo delle forze. È un incontro enfatizzato da un grave pathos drammatico, dove il figlio aumenta la tensione confessando alla madre che lì vicino c'è una donna che lui ha sposato anni prima e da cui ha avuto un figlio morto prematuro. Chiede di poterla accogliere nella loro famiglia e di fare uno sforzo per accettarla: «bisogna che tu sia qui, bisogna che tu la veda, che tu le parli, che tu dopo…dopo che me ne sarò andato la consideri un poco, oh! solo un poco, come una tua figlia»[298]. La madre è infelice, non vuole che qualcuno di sconosciuto si intrometta nel suo momento di costernazione.

Nel finale umoristico la tensione trova il proprio paradossale culmine nel momento di rivelazione della vera identità di questa donna: «allora ella si sollevò, guardò la donna inginocchiata presso il letto, quasi ai suoi piedi, e riconobbe la sua compagna di viaggio»[299]. Queste sono le ultime righe della novella, in cui si mostra tutta la carica umoristica e in parte parodistica della vicenda e che esprimono ciò che a Guglielminetti sta a cuore. Le donne, madri o fidanzate, accomunate da un dolore simile, non si riconoscono l'una all'altra, anzi sono ostili e segnate da sottili gelosie.

Rispetto al primo racconto, *L'intrusa* presenta una vicenda in cui la guerra è molto più vicina e impattante, è *l'escamotage* che fa sì che le due donne si siedano nello scompartimento dello stesso treno. Rimangono però inalterate le invidie e le cattiverie tipiche dei rapporti femminili, umoristicamente fotografate da Guglielminetti in entrambi i racconti.

Ciò che però risulta ancora meno facile da accettare per la critica è che l'autrice, in questo secondo racconto, «giunge a una sottile […] parodia della più tenace iconografia del

[297] *Ivi*, p. 109.
[298] *Ivi*, p. 113.
[299] *Ivi*, p. 114.

ferito di guerra»[300], in cui l'uomo disteso morente nel letto è protagonista di una scena il cui tono drammatico è sempre artificioso, il pathos sempre al limite della caricatura. Modi di narrare certo molto indigesti al racconto di guerra ufficiale.

Sul rapporto tra Amalia Guglielminetti e la Grande Guerra le ricostruzioni biografiche non ci dicono molto. Non esiste quindi una posizione pubblica della scrittrice su questo evento. Si può ipotizzare però che Guglielminetti applichi al conflitto la propria naturale resistenza a piegarsi alle convenzioni sociali, siano esse nei salotti o nei teatri di guerra. La mobilitazione femminile viene da lei evasa in nome di un irriducibile amore per la propria unicità, che la porta a sentirsi estranea alle altre donne.

Colei che va sola infatti non ha mai nascosto il suo lato eccentrico. In una lettera scritta all'amato Guido Gozzano racconta la sua partecipazione al Congresso femminile nazionale del 1908. Guglielminetti è insofferente all'interno di un consesso di «donne d'ogni età e d'ogni presenza, ma tutte così poco accoglienti, così poco fraterne, così intimamente sconosciute e ostili quasi l'una all'altra da destare in me un senso sordo di antipatia sdegnosa per tutto ciò che sa di riunione femminile»[301].

Lei così lontana dalla donna richiesta dalla propaganda e così straniera nella patria femminile italiana, esprime la propria differenza attraverso l'uso dell'ironia e dell'umorismo. In questi racconti viene mostrata perciò una potenzialità diversa della narrazione umoristica legata al conflitto, che esprime la protesta e la resistenza alle imposizioni e agli obblighi.

Il sorriso di Amalia Guglielminetti adempie ad una delle funzioni storiche più importanti della comicità, quello di squarciare, in quanto atto liberatorio, il velo delle finzioni.

[300] C. Gubert, *Il riso di Demetra: parodia, umorismo e comicità in alcune scrittrici italiane durante la Grande Guerra*, p. 6, in *Le poetiche del riso: Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e drammaturgia italiana del primo Novecento*, a cura di A. Flemrova, cit.
[301] G. Gozzano, A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, Milano, Garzanti, 1951, p. 117.

Capitolo 5
Švejk e Rubè. Due diverse inettitudini al conflitto

5.1 Esiste un romanzo comico-umoristico italiano di guerra?

Nel quinto e conclusivo capitolo il discorso sulla narrazione comica e umoristica durante il primo conflitto mondiale si confronta con un genere, il romanzo, che fino ad ora è stato volutamente posticipato. L'analisi delle riviste e delle novelle che presentano una matrice comica nella propria volontà di rappresentazione della guerra ha portato ad esiti interessanti. Non soltanto per lo studio dei meccanismi del riso di un periodo percepito come spartiacque tragico della modernità, ma anche perché questa particolare prospettiva ha funzionato anche da lente per enucleare alcuni temi e alcuni modi decisivi per comprendere la letteratura e la mentalità sottesa alla Grande Guerra (es. propaganda, ruolo della donna ecc.).

Si è voluto però delimitare il campo di studio al contesto nazionale italiano, poiché la grande mole di pagine scritte durante questo evento storico suggerisce di muoversi seguendo un criterio di selezione e non di censimento. Perciò si è optato per quelle forme di narrazione che presentano una chiara intenzionalità comico-umoristica, composte da autori italiani in lingua italiana, per analizzare la percezione del conflitto presente nel fronte e nelle retrovie di questo preciso contesto culturale e geografico.

Seguendo con coerenza questa scelta metodologica si dovrebbero ora analizzare alcune caratteristiche di un romanzo comico-umoristico italiano che racconti le vicende belliche. Ciò tuttavia si rivela complicato, perché nel corpus della letteratura italiana di guerra, ottimamente studiato da Capecchi, i romanzi con alcune pagine che presentano momenti di riso o episodi comici non mancano. Ciò che è assente è appunto la linea guida che ha condotto il nostro discorso, cioè l'intenzionalità, la scelta stilistica di utilizzare questo eccentrico metodo di narrazione.

Se rinunciamo a questo criterio troviamo forse un'opera che utilizza certe tecniche di costruzione umoristica del personaggio e che ci permette di trarre qualche conclusione sulla presenza del riso nei romanzi di guerra. Si tratta di *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese, uscito nel 1921.

La storia che vede protagonista Filippo Rubè, inetto nella vita come in guerra, è interessante ma da sola non è sufficiente. Motivo per cui, accanto all'inettitudine in parte umoristica di questo personaggio, è necessario fare un'incursione nella letteratura straniera, nella guerra percepita dal fronte austroungarico per essere precisi, per comprendere la guerra vissuta da un altro militare inetto, il bravo soldato Švejk, invenzione dello scrittore praghese Jaroslav Hašek.

Le inettitudini del soldato Filippo Rubè e del soldato Švejk non possono essere messe in comparazione, tanto è abissale la differenza che separa i due personaggi e i loro autori. Si propone qui una semplice fotografia delle due narrazioni, senza prefiggersi di trovare forzati punti in comune o richiami inesistenti, nella convinzione che con differenti forme possano dire cose interessanti sulla comicità e l'umorismo del soldato in guerra, narrato nei confini romanzeschi.

Partiamo da Rubè. Il romanzo esce nel 1921, a tre anni di distanza dal termine del conflitto, un dato non marginale. Rubè infatti è anche un romanzo sulla guerra, è questo l'evento che mette in moto la narrazione e l'ambiente in cui si colloca la prima parte del romanzo, ma tutto è incentrato sul protagonista e sul suo complesso vissuto. Finita l'esperienza da soldato le sue vicende proseguono fino al tragico epilogo. Uno spazio importante è dedicato anche agli sviluppi dell'immediato dopoguerra, con una scena prefiguratrice posta alla fine del romanzo che ipotizza i possibili sviluppi politici degli anni Venti, diretta conseguenza dello stravolgimento sociale di quel periodo.

Tanti sarebbero gli spunti offerti da questo romanzo e tante le interpretazioni critiche di un libro centrale nella letteratura italiana, proprio perché il suo protagonista diventa l'emblema dei pensieri e delle tribolazioni di un particolare tipo di uomo presente nella società italiana degli anni Dieci. In questa sede credo sia utile fare una scelta del focus da proporre, per rimanere appunto nel percorso fino ad ora tracciato senza rischiare spostamenti che portino fuori tema. Vedremo innanzitutto chi è Filippo Rubè, quali siano tratti decisivi e i pensieri di questo uomo e perché possa ascriversi per certi versi ad una costruzione pirandelliana del personaggio romanzesco, come è stato notato da alcuni studiosi. In secondo luogo vedremo brevemente cosa significhi per Rubè l'arrivo del conflitto, di quali aspettative sia caricato questo evento e come crede di poterne uscire rinnovato. Infine noteremo le occasioni in cui il riso entra nelle zone di guerra narrate nel romanzo, delineando al tempo stesso una criticità in questo gesto per Borgese, dal momento che le occasioni comiche nella guerra di Rubè sono sempre spezzate e represse in favore di una tragicità dominante.

5.2 La costruzione del personaggio Rubè

Il romanzo di G. A. Borgese ha trovato ostacoli ad entrare nel canone della letteratura italiana del Novecento e i motivi di ciò sono tanti e complessi, troppi per poter essere qui approfonditi. La figura tragica di Filippo Rubè e il suo potere rivelatore sociale e politico degli umori del dopoguerra non hanno ricevuto ottima accoglienza, in un clima letterario dominato dalla prosa d'arte, breve e edulcorata nei contenuti. Per molti anni inoltre il romanzo è stato letto solo nell'ottica della biografia del suo autore, vedendo nel protagonista un suo nevrotico alter ego e facendone pesare l'attività di critico letterario svolta sui giornali, simbolo per i detrattori di mancanza di creatività e di senso artistico.

Anche per quanto concerne l'inserimento del romanzo nel folto gruppo della letteratura di guerra, l'ombra di Borgese ha un suo peso specifico. Egli è stato un convinto interventista ma non ha avuto un vissuto solido all'interno della guerra. Isnenghi lo inserisce tra gli intellettuali «al cui interventismo dichiarato, paragovernativo, non corrisponde un'esperienza diretta, personale e durevole della guerra»[302]. Così è nella finzione per Rubè, che vede il proprio castello di illusioni e di speranze nato dalla guerra crollare in maniera rovinosa per una banale ferita, che lo costringe a ritirarsi precocemente dal fronte e quindi a non raggiungere la catarsi tanto sognata.

Ma come è costruito il personaggio di nome Filippo Rubè? Le prime righe del romanzo ce ne danno già un lucido ritratto: «La vita di Filippo Rubè prima dei trent'anni non era stata apparentemente diversa da quella di tanti giovani provinciali che calano a Roma con una laurea in legge, un baule di legno e alcune lettere di presentazione a deputati e uomini d'affari»[303].

È un siciliano inurbato a Roma che sogna di migliorare la propria condizione sociale, lavorando nello studio dell'onorevole Taramanna e progettando una possibile carriera politica a Calinni, il proprio paese di origine. Rubè è tuttavia un uomo fallito, dai pensieri sempre eccessivi rispetto ai propri mezzi, che arranca in una vita grama di soddisfazioni, con una carriera piena di sconfitte professionali, una donna che sposa ma non ama veramente, un'altra donna che gli fa scoppiare la passione ma che muore tra le sue braccia per un incidente, in una incessante e inquieta peregrinazione tra diverse città.

È un uomo mancato, alla continua ricerca di una svolta che non giunge mai, che continua a rimanere in una sorta di compressione della propria volontà e delle proprie azioni. Il dramma

[302] M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 209.
[303] G. A. Borgese, *Rubè*, Milano, Mondadori, 1994, p. 5.

di Filippo Rubè e le sue tragiche vicende non si risolvono solo su un piano individuale. Come sostengono la maggior parte dei contributi critici su questo romanzo, è sul piano sociale e generazionale che può essere compresa la parabola e la formazione di questo personaggio. Guido Piovene, in un articolo del 1974, parla di «crisi dell'intellettuale moderno»[304], mentre Gian Paolo Biasin riconosce la vicenda di Rubè come una storia «paradigmatica e almeno in parte profetica»[305].

Rubè è infatti un prototipo, un personaggio-emblema di una certa piccola borghesia intellettuale che desidera migliorare la propria situazione, anche grazie alla guerra. Borgese costruisce quindi il protagonista del romanzo come un antieroe, fluttuante nei pensieri e gracile nel fisico (è colpito da continue malattie), e così abdica al dannunzianesimo giovanile, rifiutando la «mistica del superuomo»[306] che aveva fatto invaghire molti ragazzi della sua generazione. Un rifiuto di un modello culturale che diventa esplicito in una scena del romanzo, quando il protagonista immagina un grande incendio che faccia sparire tutti i libri che hanno costellato la sua formazione e traviato la sua gioventù: «Tutti senza eccezione. Memoriale di Sant'Elena[307], Stendhal, Nietzsche, D'Annunzio. Tutti sul rogo, superuomini vivi e morti»[308].

L'insoddisfatto Rubè è un uomo in perenne crisi e interrogazione su se stesso, che patisce il dramma di un destino di insoddisfazione sociale, dovuta ad uno sfasamento tra un contesto piccolo-borghese e una insana aspettativa di realizzazione personale, superiore alla realtà, che trapela in alcuni punti della narrazione. In un accento di profonda consapevolezza, Rubè fa la seguente dichiarazione:

> Io poi appartengo a quella infelicissima borghesia intellettuale e provinciale, storta dall'educazione del tutto o nulla, viziata dal gusto delle ascensioni definitive donde si contemplano i panorami. Abbiamo le mani senza calli e coi tendini fiacchi; non sappiamo stringere né una vanga né una spada; e sappiamo stringere solamente il vuoto.[309]

La scissione di Rubè è vissuta anche a causa della formazione che ha ricevuto. Ha studiato Legge e vuole entrare a far parte di un ceto medio intellettuale-impiegatizio, ma sente come insopprimibile un pesante senso di nullità del proprio ruolo: «Il fatto è che sono un

[304] *Ivi*, p. 397.
[305] G. P. Biasin, *Il rosso o il nero: testo e ideologia in Rubè*, «Italica», 2, 1979, p. 194.
[306] L. De Maria, *Introduzione* a *Rubè*, Milano, Mondadori, 1974, p. XVII.
[307] Raccolta di riflessioni pronunciate da Napoleone durante l'esilio a Sant'Elena e trascritte da Emmanuel de Las Cases. La prima edizione esce nel 1821-22.
[308] G. A. Borgese, *Rubè*, cit., p. 322.
[309] *Ivi*, p. 99.

intellettuale. Un in-tel-let-tua-le. Una cosa orribile, un mostro con due gambe […], con due braccia e un cervello che mulina a vuoto»[310].

Rubè quindi come emblema di un gruppo di giovani intellettuali che sono afflitti, secondo Biasin, da «un oscuro senso di colpa […] e dalla percezione lucida e lacerante della propria mediocrità»[311], in un periodo storico in cui il loro peso sociale e la loro legittimazione è messa in dubbio, come evidenziato da Salvatore Battaglia[312].

Il personaggio Rubè che non trova la propria identità sembra presentare in filigrana una eco dell'umorismo di Pirandello. È un aspetto che alcuni critici hanno voluto sottolineare nei propri articoli.

In particolare nel romanzo di Borgese ci sono tre elementi che sembrano ricondurre alla poetica di Pirandello. Il primo aspetto viene riconosciuto nell'articolo di Piovene, in cui l'autore scorge un punto di contatto tra Rubè e i personaggi pirandelliani: «L'aspetto principale della sua nevrosi è un ragionare su se stesso senza posa, maniaco, inarrestabile come il battito delle ciglia»[313]. Rubè è un uomo imprigionato dalle proprie ossessioni e dalle proprie paranoie, che non riesce ad agire perché bloccato da un cronico pensiero sulla sua vita e sulle sue azioni. In questo elemento il personaggio ricorda il già analizzato Berecche, uomini intrappolati nella propria mente e quindi costretti all'inettitudine.

Il riverbero di Pirandello è riscontrabile, trattasi del secondo aspetto, nel tema dello specchio. Più marginale e sotterraneo rispetto al primo ma comunque importante, il ruolo di questo oggetto nel romanzo è stato studiato in particolare da Biasin. Lo specchio restituisce l'immagine del protagonista, ma la figura di uomo alieno e irrisolto che Rubè nota è per lui spaventosa. In un punto del romanzo Rubè ha in mano il vestiario necessario per andare al fronte, è felice di questa sua nuova avventura che può portargli l'agognato successo, ma il casuale passaggio davanti ad uno specchio lo riporta alla realtà, poiché «vedendosi a quel modo, non ebbe pensieri di comicità»[314] e «anzi gli parve di somigliare a un ladro col fagotto della roba rubata»[315]. Nuovamente la sensazione di esclusione quindi, di essere sempre fuori luogo rispetto al contesto, restituita dal doppio dello specchio, elemento importante nell'umorismo pirandelliano. Un oggetto e un simbolo che può diventare anche trascrizione di momenti che fanno intravedere le gravi nevrosi di Rubè, come succede nell'episodio in cui, passato davanti

[310] *Ivi*, p. 318.
[311] G. P. Biasin, *Il rosso o il nero: testo e ideologia in Rubè*, cit., p. 181.
[312] S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1997, pp. 533-541.
[313] G. A. Borgese, *Rubè*, cit., p. 399.
[314] *Ivi*, p. 88.
[315] *Ibid.*

a uno specchio, si sorprende a produrre una smorfia da matto e a sussurrare: «Voglio sapere chi sono! Voglio la mia ma-a-mma!»[316].

Terzo elemento in cui si potrebbe percepire un'influenza di Pirandello concerne la questione del nome. Rubè è un uomo in profonda crisi e il dubbio sul proprio nome, su come esso in quanto etichetta possa rappresentare realmente una persona, si instaura nella più generale costruzione della scissione di questo personaggio-emblema. Rossana Freda Melis nel suo contributo riconosce un momento del romanzo in cui «il tema pirandelliano appare chiarissimo, quasi citazione»[317]. Durante un viaggio in treno verso Calinni, il paese d'origine, il protagonista incontra per caso Sara, una nutrice compaesana che lo riporta con le sue chiacchiere, dopo anni di vagabondaggi e spostamenti, al clima provinciale in cui è cresciuto. Appunto la donna, probabilmente non possedendo una buona competenza nella lingua italiana, storpia il suo nome, e lo chiama don Filippo Rrubbè.

Essere chiamato con questa flessione dialettale scorretta gli fa scaturire una personale riflessione:

> Di nuovo lo stupiva quel suono inatteso del suo nome, pronunciato alla maniera paesana, con doppio erre e doppio bi. Se n'era scordato, e gli pareva di chiamarsi soltanto Rubè o Burè o Morello. "Quattro nomi" diceva fra sé. "E perché no dieci, cento, infatti, che sarebbe come non averne nessuno? Che cos'è questa cifra stampata a fuoco sulla mia carne? questo marchio? Non avere nome! Sparire! O chiamarmi soltanto Rrubbè, come mi chiamavano quando ero bambino![318]

Qui il nome diventa un pretesto per i *leitmotiv* presenti in diversi punti del romanzo, cioè l'impossibilità del protagonista di sapere chi sia realmente e la sua tendenza alla dissolvenza e all'autodistruzione.

5.3 La guerra farmaco vissuta da Rubè

Questo breve excursus sui punti di contatto possibili tra l'umorismo di Pirandello e alcune caratteristiche del personaggio di Borgese ci conduce ad un altro tema decisivo che riguarda il romanzo e nello specifico la narrazione del conflitto.

---

[316] *Ivi*, p. 136.
[317] R. Freda Melis, *Alcuni appunti sul Rubè di Borgese*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena*, a cura di Autori Vari, Modena, STEM Mucchi, 1980, p. 538.
[318] G. A. Borgese, *Rubè*, cit., p. 350.

Nell'ultima citazione qui proposta riguardo il nome, c'è un verbo che segnala in modo lampante le basi del rapporto tra guerra e aspettative del protagonista. Abbiamo detto che Rubè è una persona inetta, fallita, e il nome esemplifica questo tratto ineluttabile. Egli è affetto da un'inettitudine esistenziale, che non gli permette di riconoscersi nemmeno nel proprio nome, e da un'inettitudine sociale, che non gli permette di avere un 'nome', o per meglio dire un ruolo riconosciuto nella società in cui vive.

Tuttavia il verbo 'sparire' presente nella citazione sopra è illuminante, perché riflette la volontà di dissolvenza di quest'uomo che va di pari passo paradossalmente con una volontà di integrazione nel consesso umano. Lo scoppio della guerra crea un'occasione, per Filippo Rubè e per tutta la piccola borghesia intellettuale che il suo personaggio romanzesco rappresenta, per uscire dalle acque stagnanti dell'epoca giolittiana, percepita come immobile e rovinosa.

È nell'incontro dell'inettitudine di Filippo Rubè con l'eccezionalità della guerra che il romanzo diventa racconto generazionale, per essere precisi di un gruppo di persone che, oppresse da un senso di inadeguatezza e di inedia, aveva intravisto nella guerra una possibilità di azione e di rivoluzione. Ricorda il tema futurista della guerra come rinnovamento e felice occasione personale, che avrebbe spazzato tutte le storture e i formalismi, ben delineato da Isnenghi come l'aspettativa della guerra farmaco, che avrebbe guarito un'intera generazione dal proprio male esistenziale.

Così è anche per Rubè, che vede nella guerra una panacea che non solo possa sedare i suoi assilli personali di ricerca di un posto nel mondo, ma possa essere anche vero farmaco per le proprie malattie fisiche, presenti in tutto il romanzo in diverse forme e diretta conseguenza della sua corruzione morale. Con questo spirito di rinnovamento il soldato Filippo Rubè parte per il fronte come combattente volontario.

La Prima parte del romanzo è intrisa di questa speranza di cambiamento. All'inizio del romanzo il protagonista si trova da solo a mangiare in una trattoria, con un giornale aperto vicino al piatto. Il titolo del quotidiano gli dà una scarica di adrenalina: «il titolo a sei colonne annunciava l'imminenza della guerra, con una specie di gaudio convulso che faceva ballare i precordi[319] per la incomparabilità dello spettacolo»[320]. Filippo Rubè è felice perché vede all'orizzonte una possibilità per cambiare la sua condizione: «anch'egli n'era attratto a suo modo. Sentiva che finalmente qualche cosa di grande accadeva […] e ch'era finito lo stagnare dell'acque tra le basse rive»[321].

[319] Antica denominazione del diaframma, considerata a livello popolare come la sede degli affetti.
[320] G. A. Borgese, *Rubè*, cit., p. 13.
[321] *Ibid.*

Sperando di realizzare i suoi sogni fa propaganda interventista, pronunciando discorsi nei salotti degli amici. Poi decide di partire, convinto che per lui sia la scelta necessaria: «l'aria aperta, la fatica, la rinuncia al libero arbitrio, la franchigia dalle cure di danaro e di carriera gli avrebbero restituito freschezza e spontaneità. La guerra risanatrice del mondo sarebbe stata la sua medicina»[322].

Ricorrono le parole che abbiamo già utilizzato per descrivere l'esperienza di guerra di Filippo Rubè: farmaco, medicina, risanamento. In questa speranza di guarigione tuttavia si ravvisa anche una logica paradossale. La guerra è sollievo ma è anche sintomo di una voglia ferrea e nichilista di autodistruzione. Ragionando sull'esperienza collettiva del conflitto, il narratore scrive:

> Lui felice, se poteva uscire dalla partita d'azzardo vincitore, anche con una gamba o un braccio di meno, anche con quel tanto di carne appena che bastasse ad alimentare l'orgoglio dell'anima salva, di un'anima semplificata e costituita di non altro che di freddo coraggio.[323]

Perciò la possibilità di un danno fisico percepita come un buon pegno da pagare per rattoppare la propria anima lacerata. Una tendenza all'autodistruzione di sé che giunge a forme liberatorie di annullamento della propria individualità nell'anonimato dei soldati.

L'assorbimento nella collettività dell'esercito ricorre in almeno un paio di punti del testo. Filippo Rubè, svincolato dalle ansie sociali e assoggettato ad un'istituzione e ad una missione superiore, spera finalmente di potersi sentire libero e in tal modo di poter trovare serenità. Egli sente «che avendo ceduto tutto sé stesso allo Stato si sentiva sciolto da ogni legame verso le singole persone»[324].

Appunto un feticcio superiore a cui aggrapparsi per annullarsi e sentirsi prossimo agli altri: «essere come tutti gli altri; questo giudicò che fosse la saggezza»[325]. In lui prevale una volontà di anonimato nel teatro bellico piuttosto che di gesta eroiche o della speranza di rivalsa fisica. Scelta di penetrare in un flusso di azione universale, senza voler ricevere medaglie al valore o essere commemorato.

Questa enorme speranza, di Filippo Rubè nel romanzo ma di una generazione di cui è esempio, si rivela una grande illusione. La guerra è immobile, lunga, il sentimento di euforia provato alla vigilia svanisce dinanzi alla paura degli scoppi e dei fuochi, che portano il

[322] *Ivi*, p. 24.
[323] *Ivi*, p. 77.
[324] *Ivi*, p. 22.
[325] *Ivi*, p. 74.

protagonista ad interrogarsi nuovamente sulla propria inettitudine, che riaffiora a causa della vergogna per il terrore provato per il frastuono di una bomba.

L'esperienza bellica di Rubè è inoltre mancata, poiché interrotta troppo presto per motivi di salute, senza poter entrare nel vivo della battaglia. Il romanzo, come chiosato sempre da Isnenghi, costituisce «un bilancio storico pressochè fallimentare»[326], ossia la messa in atto della abissale disillusione che colpisce gli interventisti quando arrivano a reale contatto con la vita al fronte, che mina le loro certezze ed ha ripercussioni anche negli anni dopo la guerra.

È un bilancio di sconfitta, riscontrabile nelle parole di Filippo Rubè. Dopo la delusione dell'esonero, il protagonista prosegue con le sue vicende e la guerra diventa una cosa lontana che ogni tanto fa sentire la sua voce attraverso i giornali e i bollettini, senza avere vere conseguenze sulle sue azioni. È un capitolo che presto appartiene al passato: «Parlava del suo interventismo e della sua fede nella guerra: perduta. Non ne afferrava più né i motivi, né i fini»[327]. Fino a giungere, poche pagine più avanti, ad ammettere:

> Anch'io ho voluto la guerra, l'ho fatta, perché ero malcontento e cercavo aria. Ma la guerra ha avuto questo di buono, di giusto, che ha sconquassato tutte le baracche. Io ero una baracca nel '14, sono un mucchio di rovine nel '18. M'ero messo in capo che non ci fosse posto nel mondo se non per i primi, per il primo. […] Ora sono giù, peggio che mancato, che spostato; un fallito, un reietto. Ho perduto la guerra.[328]

È una presa di coscienza lucidissima, una dichiarazione-manifesto che chiarisce il significato della parabola di Filippo Rubè e della generazione a cui storicamente appartiene. Una sconfitta totale che avrà poi ripercussione dopo il 1918, a guerra terminata, ma su questo non ci soffermiamo per non perdere il centro del discorso. Citando per l'ennesima volta Isnenghi, «*Rubè* resta […] una delle più lucide radiografie dell'interventismo degli intellettuali e della – non risolutiva – prospettiva bellicista abbracciata a fini di integrazione dal proletariato intellettuale»[329].

[326] M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 209.
[327] G. A. Borgese, *Rubè*, cit., p. 167.
[328] *Ivi*, p. 178.
[329] M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 212.

5.4 Il rapporto tra risata e guerra nel romanzo di Borgese

Abbiamo notato brevemente la costruzione del personaggio Rubè, che non è digiuno dall'umorismo pirandelliano, e abbiamo compreso in quale prospettiva storica si possa comprendere la sua convinzione nella guerra.

La domanda che rimane inevasa è: c'è spazio per la risata nelle pagine del romanzo di Borgese? Si può parlare di comicità? La risposta sembra negativa.

La vicenda di Rubè rimane il tragico racconto di un fallimento, personale e collettivo, di un protagonista infelice, che trascina nel dramma le persone che gli sono vicine (es. la morte da lui accidentalmente causata di Celestina Lambert, sua amante). Sarebbe errato parlare di comicità o di intento umoristico legati a questo romanzo.

Tuttavia alcuni episodi di risata o battute ironiche nelle scene ambientate in guerra ci sono e meritano qui un breve approfondimento. L'episodio in cui Filippo Rubè sale sul treno che lo porterà al fronte lo mette già dinanzi alla realtà in modo traumatico. Salutata la madre, Rubè entra nello scompartimento pallido, con un inaspettato malore che lo opprime. Vedendolo così dimesso, il compagno di viaggio Bisi cerca di sdrammatizzare la tensione con una battuta che fa trapelare un tono sarcastico dell'autore nei confronti del conflitto: «bella cosa la civiltà moderna. Si può andare alla guerra dormendo comodamente fra i cuscini di velluto»[330]. Viene qui ironizzato il nesso guerra-modernità che forma una delle narrazioni storiche dominanti della Grande Guerra.

Altra ironia e sarcasmo compaiono riferiti all'attendente Trevisan. Per essere più precisi compaiono questi termini, ma è la loro assenza a rappresentare un aspetto positivo nel giudizio che il protagonista ha di Trevisan. Tra i suoi compagni è l'unico con cui riesce a stabilire un contatto sincero, ne ammira la bontà e semplicità. Lo nota «negli occhi giallognoli e acuti»[331], che trasmettono una «innocente furbizia senza ironia»[332], e in quel suo modo peculiare di aiutarlo nelle faccende pratiche, in cui «neanche il più sospettoso avrebbe scorto un germe di sarcasmo»[333]. La mancanza della risata e dello *humour* in Trevisan ne fanno un personaggio esemplare, degno di lode, poiché la zona di guerra è uno spazio inadeguato alla comicità.

Altra leggera forma di ironia la si riscontra in una battuta che mette a confronto la vita in trincea con la quotidianità della città, ribaltando in modo paradossale la possibilità di

[330] G. A. Borgese, *Rubè*, cit., p. 21.
[331] *Ivi*, p. 30.
[332] *Ibid.*
[333] *Ivi*, p. 31.

incontrare pericoli: «In fondo […] eravamo già stati alla guerra quando passavamo pei Due Macelli o per piazza Venezia[334] nelle ore di circolazione fitta. Tra l'andare sotto un tram e il pigliare una scheggia di granata la differenza non è grande»[335]. La battuta, pronunciata da Filippo Rubè, potrebbe essere interpretata come un suo goffo tentativo di esorcizzare il timore per il conflitto con l'ironia, reazione non inusuale nei soldati.

Infine l'ultimo cenno ad un germe di comicità (negata) nella guerra narrata nel romanzo di Borgese lo troviamo nell'episodio della partenza di Mary per Udine, dove presterà servizio all'Ospedale Maggiore. La scelta di Mary di allontanarsi dalla casa di Federico, suo marito e all'inizio del romanzo amico intimo di Rubè, crea una forte tensione in casa, con la madre di Federico che si oppone alla scelta della nuora. Ricordando la partenza di Mary dalla stazione e il dispiacere di Federico per l'assenza di sua madre, il narratore scrive: «E che idiota crudeltà, sì, idiota, quella di sua madre, che nemmeno li aveva accompagnati alla stazione, col pretesto dell'emicrania, ma in realtà per protestare contro la "debolezza" del figlio! Che gioco era questo? e cosa avevano in mente tutti e tre? Gioco! Era la guerra»[336].

Questa impossibilità del binomio guerra-gioco, o guerra-scherzo per riprendere il titolo della novella di Amalia Guglielminetti, ci suggerisce in modo categorico di non poter concepire il romanzo di Borgese come comico o umoristico, pur rimanendo un testo centrale nel corpus della letteratura italiana di guerra, che qui è stato oggetto di una lettura selettiva che ha sacrificato tanti aspetti interessanti ma non funzionali alla nostra trattazione. È stato comunque utile notare in un romanzo italiano la costruzione di un personaggio inetto, che presenta tratti assimilabili all'umorismo, e studiare la criticità dei momenti sarcastici e ironici presenti.

5.5 Il bravo soldato Švejk. Tra autore eccentrico e lunga storia editoriale

Dobbiamo prendere tuttavia in considerazione un autore straniero per studiare la narrazione romanzesca che utilizzi il comico come veicolo di racconto del conflitto. Lo scrittore ceco Jaroslav Hašek, con la creazione del personaggio del bravo soldato Švejk, rappresenta con altri mezzi e altre peripezie una inettitudine difficilmente paragonabile a quella di Rubè.

[334] Via Due Macelli e Piazza Venezia sono due zone conosciute di Roma.
[335] G. A. Borgese, *Rubè*, cit., pp. 80-81.
[336] *Ivi*, pp. 109-110.

Il romanzo che lo vede protagonista esce per la prima volta nello stesso anno dell'opera di Borgese, il 1921, ma la sua storia editoriale è molto più complessa e l'autore certo più eccentrico.

Jaroslav Hašek è una figura quasi mitologica, diventata icona di una certa *bohème* diffusa nella vita culturale praghese di primo Novecento. Frequentatore incallito di taverne e osterie, avvezzo agli interrogatori nelle stazioni di polizia per i suoi continui eccessi e dimostrazioni, ha scritto bozzetti umoristici e brevi racconti per diversi periodici diffusi in città, diventando *performer* di derivazione dadaista. Celebre la sua campagna elettorale come candidato del Partito del Progresso moderato nei limiti della legge nel 1911, che trova nelle birrerie l'ideale tribuna politica per improbabili comizi.

La vita di Hašek è breve ma molto intensa, camaleontica per certi versi, composta da continue trasformazioni e maschere, fissate nel tempo e nel ricordo nello stereotipo dell'ubriacone goliardico. Dilungarci troppo sulle sue numerose vicende sarebbe eccessivo, ma risulta funzionale dire qualcosa sul rapporto biografico di Hašek con la Prima guerra mondiale, per poter intuire quali potessero essere le prospettive e le idee che stanno alla base della creazione del bravo soldato Švejk, senza indulgere naturalmente in facili sovrapposizioni personaggio/autore.

Come si può intuire dalle poche informazioni già date, il rapporto di Hašek con la disciplina militare non è stato facile. Sprezzante nei confronti delle autorità e tacciato di avere simpatie anarchiche, Hašek inizialmente era sempre sospettato di essere un disertore e un fannullone. Viene arruolato nel gennaio 1915 e assegnato al 91º Reggimento Fanteria, con sede a České Budějovice, nella Boemia meridionale, elementi biografici che riemergeranno nelle pagine del romanzo.

Parte nel febbraio e viene inquadrato come volontario di un anno, per poter poi accedere al ruolo di ufficiale, ma viene presto espulso. Nell'estate di quell'anno il reggimento raggiunge le zone di combattimento, ma a settembre il caporale Hašek è preso prigioniero dall'esercito russo. Patite molte sofferenze nei campi di prigionia intorno a Kiev, Hašek decide di collaborare ad un corpo volontari formato da cecoslovacchi residenti in Russia, che combattono per l'indipendenza del proprio popolo dal giogo del trono asburgico.

Comincia a collaborare con il settimanale «Čechoslovan», diretta emanazione delle istanze del corpo volontari, con articoli umoristici e satirici e lavorando a tempo pieno nella redazione. È un periodo in cui l'atteggiamento tipicamente ribelle di Hašek lascia spazio ad un serio attivismo nei confronti della causa antiasburgica.

Con gli sviluppi rivoluzionari russi nel 1917, la situazione per il periodico e per il gruppo di cecoslovacchi in Russia diventa più complessa. Nel marzo 1918 Hašek abbandona la legione di connazionali: mentre il gruppo stipula un patto di neutralità con i bolscevichi, che permette loro di chiedere asilo politico in Francia, Hašek rimane in Russia e si unisce ai socialdemocratici cechi.

Nell'aprile 1918 viene mandato dai rivoluzionari russi a Samara, nella zona del Volga, con il compito di organizzare un reparto di soldati cechi all'interno dell'Armata Rossa. Dopo mesi travagliati, in cui vive in clandestinità, l'autore viene nominato ad ottobre aiutante del comandante di Bugul'ma, in cui ambienterà un ciclo di racconti pubblicato nel 1921.

Il 28 ottobre 1918, con la definitiva sconfitta dell'Impero austroungarico, viene proclamata l'indipendenza dello Stato cecoslovacco, dove Hašek, scomparso da anni, viene considerato morto. Egli nel frattempo viene nominato segretario, nel gennaio 1919, del Partito comunista bolscevico degli stranieri, e con questo ruolo si occupa di propaganda per i bolscevichi che non hanno il russo come lingua madre.

Questo è il particolare percorso di Hašek nella guerra, occasione per tante avventure e rivoluzioni nella sua vita, ma in cui di fatto va costretto, senza alcuna speranza o aspettativa.

Anche la storia della genesi e della pubblicazione del romanzo risulta stratificata e sfilacciata. *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra* sono note in quanto lunga epopea pubblicata nei primi anni Venti, ma il libro esce in parti separate, tre per la precisione, con la quarta lasciata incompiuta per l'improvvisa morte dell'autore. Ancora più interessante il fatto che la figura del soldato idiota non fa qui la prima comparsa. Švejk esordisce in realtà dieci anni prima, nel 1911, su cinque racconti pubblicati su due riviste umoristiche molto note a Praga, «Karikatury» e «Dobrá kopa». Il soldato presente in questi racconti è molto diverso da quello che si vedrà nelle pagine del romanzo, una sorta di bozzetto preparatorio, meno sfumato, costruito secondo Giuseppe Dierna «non allontanandosi poi di molto dagli schizzi umoristici di vita militare che costituivano materiale molto a buon mercato per le riviste umoristiche»[337].

In questi scritti il personaggio è quindi un bontempone, che vuole divertirsi ai danni degli altri, ma in fondo buono e rispettoso. Non presenta la carica ambigua e dissacrante che sarà centrale nel romanzo, è più monodimensionale, anche se alcuni tratti per gli sviluppi successivi sono comunque già prefigurati.

[337] G. Dierna, *«E così ci hanno ammazzato Ferdinando!»: «Le vicende del bravo soldato Švejk» tra parodia e gioco*, in J. Hašek, *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di G. Dierna, Torino, Einaudi, 2010, p. XXII.

Švejk ritorna pochi anni più tardi, con la pubblicazione a Kiev nel giugno 1917 de *Il bravo soldato Švejk in prigionia*, che si pone come prosecuzione delle novelle pubblicate qualche anno prima. Del suo predecessore infatti presenta alcuni elementi biografici (il servizio militare a Trento ad esempio), aumenta la ricchezza della sua caratterizzazione, uscendo dal marchio bozzettistico, ma rimane comunque un *divertissement* per i cechi in terra russa, pubblicato nella collana di libri del settimanale «Čechoslovan».

Nella sua brevità il romanzo fa da apripista alla lunga narrazione de *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, scritto in quattro parti e pubblicato tra febbraio 1921 e dicembre 1922 ma rimasto incompiuto per la morte dell'autore. Nella prima prova con la forma lunga del romanzo, Hašek decide di riprendere quel personaggio già frequentato e di metterlo a contatto con il dramma storico della guerra mondiale.

Švejk rimane una figura buffa e buona, segnata da virtuosi intenti che a causa della sua inadeguatezza si tramutano sempre in guai. In queste pagine però, che raccontano l'arrivo dei venti di guerra nella quotidianità di questo inetto, le sue prime tribolazioni comiche tra caserme e ospedali fino al complicato arrivo al fronte, il personaggio assume una fisionomia più complessa e sfumata, che cercheremo qui di indagare.

Come già per Filippo Rubè, anche per Švejk si può parlare di inettitudine di guerra, di incapacità di partecipare appieno al conflitto. Ma se l'inettitudine narrata in Borgese è esistenziale e storica, simbolo di un fallimento più ampio della società italiana, quella presente in Hašek è tutta individuale, di un uomo che ha uno sguardo divertito e gioioso sulle cose che la guerra non riesce a minare.

Il personaggio utilizza la propria idiozia e la propria necessità di divertimento come filtri per leggere ciò che gli sta attorno, ma non lo fa come deliberata scelta, è per lui qualcosa di istintivo. Questo antieroe, come lo definisce Piergiorgio Bellocchio[338], trasforma il teatro bellico in un grande circo, colmo di personaggi buffi e di azioni paradossali. La sua inettitudine alla vita assume nelle pagine del romanzo una forza antimilitarista, capace con innocenza e stupidità di mostrare tutta l'assurdità del conflitto. L'ampio respiro dell'emblema Rubè, che vuole diventare testimonianza politica e storica, lascia il posto ad una prospettiva minuta e peculiarissima come quella del soldato Švejk, che a dire il vero non rinuncia alla volontà di essere affresco di un'epoca.

[338] Vd. P. Bellocchio, *L'ultima maschera popolare. Jaroslav Hašek, «Il buon soldato Švejk», 1921-1930,* in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. V, Torino, Einaudi, 2003, pp. 429-38.

5.6 I riferimenti classici stravolti

L'Autore, così firmato, prende parola nell'Introduzione, con una dichiarazione che avvalora questa ipotesi di voler fotografare gli anni di guerra. Scrive con ironia: «Una grande epoca vuole grandi uomini. E sono eroi discreti, modesti, senza la gloria e la storia di un Napoleone: A ben vedere, il loro carattere offuscherebbe persino la fama di Alessandro Magno»[339]. E poco più oltre ammette:

> A me piace molto il bravo soldato Švejk, e nel raccontare le sue avventure nella Grande Guerra sono convinto che tutti nutriranno simpatia per questo modesto e discreto eroe. Non incendiò il tempio della dea in Efeso, come fece quel cretino di Erostrato[340] per finire sul giornale e nei libri di scuola.
> E tanto basta.[341]

È subito lampante la vena dissacratoria contro la Storia e i suoi protagonisti, poiché all'autore interessano le piccole storie quotidiane in apparenza inutili e dimenticabili. Riprendendo le parole di Dierna, la logica mentale del protagonista è retta da una «visione miope»[342], che porta «ad una preminenza del dettaglio sulla visione d'insieme e ad una superiorità del "privato" rispetto alla Storia, con effetti irresistibili»[343], che fondano la comicità paradossale di molti episodi del romanzo.

Una comicità dovuta anche ad un ribaltamento del rapporto con gli idoli e i personaggi storici importanti, come già abbiamo visto nell'Introduzione, con l'eroismo del bravo soldato che supera quello di Alessandro Magno e di Napoleone, proprio perché senza pretese o particolari convinzioni.

Oltre a queste prime righe, la narrazione è intessuta di citazioni e di riferimenti intertestuali che contribuiscono all'effetto di accumulazione e congestione che contraddistingue il romanzo. Alcuni di questi rimandi hanno l'esplicito scopo di stravolgere il senso di alcuni episodi più crudi, in pagine ironiche in cui il «dramma si trasforma sempre in farsa»[344]. Nella Prima parte ad esempio Švejk, che soffre di reumatismi, viene mandato in un centro medico che raccoglie tutti i cittadini sospettati di fingere malanni per evitare la leva militare. È una

---

[339] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, a cura di A. Cosentino, Milano, Mondadori, 2016, p. 3.
[340] Nato ad Efeso nel 356 a.C, bruciò il tempio di Artemide per cercare di rendersi famoso. Fu condannato a morte e il suo nome cadde nell'oblio.
[341] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra,* cit., p. 3.
[342] G. Dierna, *«E così ci hanno ammazzato Ferdinando!»: «Le vicende del bravo soldato Švejk» tra parodia e gioco*, in J. Hašek*, Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, cit., p. XLIX.
[343] *Ibid.*
[344] *Ivi,* p. LXXXVIII.

sorta di prigione in cui si respira una forte tensione fatta di soprusi e violenze, dove l'autorità, impersonata dal famelico dotto Grűnstein, imprime il proprio tragico marchio su cittadini considerati vili e indegni.

Il bravo soldato non simula, soffre realmente di reumatismi, ma nessuno gli crede e gli vengono inflitti gli stessi trattamenti, tra i quali abbondano estenuanti clisteri. Al contrario dei propri compagni, il protagonista accetta di buon grado la punizione, anzi in uno slancio patriottico incoraggia il suo aguzzino: «Non risparmiarmi […]. Pensa al fatto che è su questi clisteri che si regge l'Austria, e la vittoria è nostra»[345].

Il giorno successivo il dottor Grűnstein domanda a Švejk se si trovi bene nel pernottamento nell'ospedale militare, e il paziente risponde felice e ubbidiente che è conscio di far parte di «un'istituzione giusta e nobile»[346]. La paradossale contentezza e serenità con cui accetta le condizioni di guerra non gli porta però nessun vantaggio materiale:

> Come ricompensa ricevette lo stesso trattamento del giorno prima, e inoltre l'aspirina e tre pillole di chinino che gli fecero sciogliere nell'acqua affinché le prendesse immediatamente. Neppure Socrate aveva bevuto la sua coppa di cicuta con la tranquillità con cui bevve il chinino Švejk, sul quale il dottor Grűnstein aveva provato tutti i gradi di tortura.[347]

Il richiamo iperbolico alla classicità, con il goffo gesto del soldato paragonato alla morte del filosofo raccontata nel *Fedone* di Platone, crea un effetto satirico molto potente contro la retorica propagandistica.

C'è un altro episodio che gioca con questo richiamo derisorio al mondo classico. Švejk, nel viaggio verso il fronte viene dimenticato in una stazione, dove ha indugiato troppo nelle chiacchiere in un bar. Deve partire a piedi verso České Budějovice, il punto di approdo del suo Reggimento, e ancora una volta c'è una citazione colta del narratore: «L'antico guerriero Senofonte attraversò l'intera Asia Minore andando ovunque senza una mappa. Anche gli antichi Goti compivano le loro spedizioni senza avere competenze topografiche. Marciare sempre avanti, questo è quel che si dice un'anabasi. Farsi strada in contrade ignote»[348].

L'anabasi del protagonista è disastrosa, gira a vuoto senza arrivare mai a destinazione, tornando negli stessi posti come si trovasse in un labirinto. L'ottimismo di Švejk però non conosce limiti: «Su a settentrione, sulle rive del Mare del Nord, dove arrivarono anche loro senza mappa, le legioni romane di Cesare un bel giorno si dissero che sarebbero tornate a Roma

[345] J. Hasek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, cit., p. 75.
[346] *Ibid.*
[347] *Ibid.*
[348] *Ivi*, p. 258.

marciando lungo un'altra strada, per godersi di più il viaggio. E arrivarono a destinazione ugualmente. Da allora si dice che tutte le strade portano a Roma. Allo stesso modo, tutte le strade portano a České Budějovice»[349].

Hasek utilizza le citazioni dalla letteratura e dalla storia della classicità per decostruirle, togliendo loro l'aurea di sacralità e riportandoli nella prospettiva comica del protagonista.

5.7 L'idiozia delle Autorità e l'ambiguità del personaggio

Un'altra caratteristica molto interessante del bravo soldato protagonista di queste pagine è che la sua inettitudine abbraccia una illogica ma sincera fedeltà nell'esercito e nelle istituzioni asburgiche. Tale ubbidienza, sempre fuori fase, fa sì che i generali e i giudici tanto rispettati diventino involontariamente oggetto di scherno.

Il romanzo «prende di mira gli ufficiali, una categoria tra le più bersagliate dalla satira haškiana, impietosa nei confronti di qualsiasi autorità e suo rappresentante»[350]. Gli esempi sono innumerevoli e costellano tutte le pagine del romanzo, qui se ne prendono in considerazione due molto evidenti.

Il primo riguarda alcune parole pronunciate da Švejk riguardo l'Imperatore. Parlando con un soldato di guardia, egli delinea un ritratto impietoso dell'Imperatore austroungarico, senza però arrivare ad una critica politica, al contrario semplicemente liquidandolo come fosse un vecchio mammalucco, vittima di un pettegolezzo di paese: «L'Imperatore si è rincoglionito del tutto con questa faccenda […]. Non è mai stato particolarmente sveglio, ma questa guerra gli darà senz'altro il colpo di grazia»[351]. Poche righe sotto rincara la dose: «Ormai è strafatto […]. Se la fa addosso e devono imboccarlo come un bambino. L'altra volta un tale in osteria raccontava che l'Imperatore ha due balie e ogni giorno si attacca al seno tre volte»[352]. La farsa comica della figura dell'Imperatore convive con il dramma sempre ad un passo della guerra, che ogni tanto il narratore ricorda, come all'inizio del dialogo appena visto, quando commenta che lo scambio di battute è composto da «una serie infinita di affermazioni di cui ogni parola, in tribunale, sarebbe stata definita alto tradimento, e sarebbero stati impiccati tutti e due»[353].

---

[349] *Ibid.*
[350] A. Cosentino, *Elogio dell'idiozia*, in J. Hašek, *Opere*, a cura di A. Cosentino, Milano, Mondadori, 2014, p. XVII.
[351] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra,* cit., p. 225.
[352] *Ibid*.
[353] *Ibid.*

Il secondo episodio concerne invece una sostituzione ironica che si attua nella scena in cui Švejk si presenta dinanzi alla commissione di medici militari, che ha il compito di valutare il suo stato di salute psichico. I rappresentanti dell'istituzione medica sono «tre signori straordinariamente seri, ognuno dei quali aveva opinioni diametralmente opposte a quelle di ciascuno degli altri due»[354]. Questa scena mostra una relazione tra sapienza e idiozia rovesciata, poiché sono loro «a porre domande idiote a Švejk, che li ripaga con la stessa moneta»[355].

L'interrogatorio merita una citazione distesa:

> «È o no il radio più pesante del piombo?»
> «Chiedo scusa, ma non l'ho pesato» rispose Švejk con il suo amabile sorriso.
> «Lei crede nella fine del mondo?»
> «Prima dovrei vederla, la fine del mondo» rispose Švejk con disinvoltura, «ma decisamente non sarà domani.»
> «Sarebbe in grado di calcolare il diametro del globo terrestre?»
> «Chiedo scusa, ma non sarei in grado» rispose Švejk. «Però vorrei farvi un indovinello anch'io, signori. C'è un palazzo di tre piani, su ogni piano ci sono otto finestre. Sul tetto ci sono due abbaini e due comignoli. A ogni piano ci sono due inquilini. E ora ditemi, signori, in che anno è morta la nonna del portinaio?»[356]

L'interrogatorio prosegue con altre domande assurde a cui fanno da contrappunto altre risposte sarcastiche. Il supplizio sembra terminato, «ma uno dei membri pretese tuttavia di porre ancora la seguente domanda: "Quanto fa 12.897 per 13.863?" "729" rispose Švejk senza batter ciglio»[357].

Il responso è netto. Švejk è riconosciuto come idiota conclamato da tutte le teorie scientifiche enunciabili. È paradossale però che questo idiota certificato sia riuscito a mettere in ridicolo tre luminari della psichiatria, sferrando l'ennesimo involontario attacco alle autorità per destituirle del loro potere.

Ancora più interessante sarebbe cercare di comprendere se il bravo soldato si renda conto di aver minato, con le sue risposte, l'ordine imposto nel periodo bellico, mostrandone l'assurdità. È l'ambiguità l'elemento che rende questo personaggio complesso, o secondo le parole più precise di Cosentino «agglomerato, le cui componenti giungono a una sintesi complessa ma non a un'integrazione coerente: rimangono per lo più giustapposte e sovrapposte»[358].

---

[354] *Ivi*, p. 32.
[355] A. Cosentino, *Elogio dell'idiozia*, in J. Hašek, *Opere*, a cura di A. Cosentino, Milano, Mondadori, 2014, p. LXVII.
[356] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra,* cit., pp. 32-33.
[357] *Ivi*, p. 33.
[358] A. Cosentino, *Elogio dell'idiozia*, in J. Hašek, *Opere*, a cura di A. Cosentino, cit., p. LXXXI.

Aspetto confermato dagli studi di Giuseppe Dierna, secondo il quale la stratificazione celata del carattere di Švejk si manifesta nelle continue digressioni fatte ogniqualvolta si presenti l'occasione, principalmente aneddoti o storielle comiche che sembrano slegarsi da ogni funzione interna alla trama, seguendo una pura logica delle similitudini, non riconducibile al racconto o ai fatti di guerra che accadono nel romanzo.

L'apparentemente innocente Švejk, dai dolci occhi azzurri, sa mostrare tratti crudeli. Il viso fanciullesco può diventare un ghigno diabolico, come quando liquida con una battuta la moglie dell'oste Palivec, disperata perché il marito è stato condannato a dieci anni di prigionia per aver permesso, secondo il tribunale, che le mosche defecassero su un vecchio ritratto dell'Imperatore lasciato impolverato nel suo locale. La donna è distrutta ma, forse per idiozia o forse per menefreghismo, il bravo soldato non mostra alcuna empatia: «la Palivcová scoppiò a piangere e poi, concentrando la sua disgrazia in una particolare accentuazione di ciascuna parola, mugolò: "Gli – hanno – dato – dieci – anni – una – settimana – fa." "Ah, bene" disse Švejk. "Allora ha già scontato sette giorni"»[359].

Sulla paffuta e buffa figura si staglia un'ombra di cattiveria e un dubbio si impone nei lettori: «ma Švejk è del tutto idiota o furbissimo?»[360]. A questa domanda Annalisa Cosentino risponde che la porosità del carattere del personaggio è comprensibile nel quadro della poetica di Hasek, in cui la simultaneità è fondamentale. Švejk mette in scena se stesso nel momento in cui agisce e per questo è incentivata la coesistenza nella stessa persona di caratteri diversi, in taluni casi opposti, che non giungono ad un appianamento delle contraddizioni. È ciò che compone quella che Sylvie Richterová indica come idiozia metafisica, di cui il bravo soldato è affetto, che consiste nello «slegare il segno dal suo rapporto con la realtà e nel creare uno spazio in cui ogni cosa può indifferentemente confermare o negare ogni altra cosa»[361].

5.8 Sulla scatologia

Il ritratto rovinato dalle mosche posseduto dall'oste Palivec ci conduce ad un nuovo tema significativo nel romanzo. La comicità paradossale di Hašek è ridanciana, cerca l'effetto di una grassa risata. Non sono lesinate volgarità, sia nella materia trattata sia nel linguaggio.

[359] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, cit., p. 50.
[360] A. Cosentino, *Elogio dell'idiozia*, in J. Hašek, *Opere*, a cura di A. Cosentino, cit., p. LX.
[361] S. Richterová, *L'idiozia, una passione di Jaroslav Hašek*, in *Tra simbolismo e avanguardie*, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 127.

Sulla lingua utilizzata dall'autore è utile riprendere le riflessioni fatte da Cosentino nell'Introduzione al Meridiano di Hašek, dove analizza il particolare miscuglio linguistico ceco-tedesco presente nel romanzo, tipico dell'esercito austroungarico, con inserti di bilinguismo praghese.

Ma ciò che ancora di più ci preme notare è la massiccia dose di parolacce e scurrilità presenti in queste pagine, inserita in un registro molto colloquiale, in cui ogni personaggio è caratterizzato dal proprio atteggiamento linguistico. Questo elemento risponde ad una precisa istanza dell'autore, quasi una dichiarazione di rivalsa poetica che si trova esplicita nella Postfazione alla Parte prima. Hasek si lancia in un'invettiva contro l'ipocrisia perbenista degli intellettuali, attenti alla conformità di ogni singola parola ma incapaci di vedere la realtà che si pone davanti al loro sguardo.

L'autore non vuole compiacere questa visione edulcorata del mondo, ma vuole al contrario fotografare ciò che succede con concretezza e materialità: «La vita non è affatto una scuola di buone maniere. Ciascuno parla come sa. […] e questo romanzo non è né un manuale per affinare il comportamento né un trattato sulle espressioni che è lecito impiegare in società»[362]. E subito dopo aggiunge: «Se è necessario impiegare un'espressione forte che nella realtà è stata pronunciata, non ho alcun imbarazzo a proporla esattamente alla maniera in cui fu detta. Considero parafrasi e puntini sospensivi la più stupida delle finzioni. Sono parole usate anche in parlamento»[363].

Perciò abbonda il turpiloquio e spesso la comicità sconfina nella scatologia. Come già per le malaugurate mosche di Palivec, la materia fecale è molto presente con diversi significati. Come scritto da Giuseppe Dierna, «il disfacimento corporale per evacuazione incontrollata sembra essere una caratteristica precipua dell'esercito»[364]. Nelle parole di Švejk il vero soldato austroungarico si riconosce per l'incontinenza intestinale nel campo di battaglia e gli accampamenti sono pieni di clisteri e latrine.

È un'atmosfera pregna di odori sgradevoli, che in un episodio sfocia in una comicità blasfema. Švejk si trova per caso a ricoprire il ruolo di assistente del *Feldkurat* Otto Katz, un prelato che si occupa dell'assistenza religiosa dei soldati. Le pagine con Otto Katz costituiscono il più violento attacco dell'autore all'istituzione religiosa, in particolare alla collusione dei preti con la retorica di guerra, tra altari scomponibili, oli per l'estrema unzione di profana

[362] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, cit., p. 837.
[363] *Ibid.*
[364] G. Dierna, *«E così ci hanno ammazzato Ferdinando!»: «Le vicende del bravo soldato Švejk» tra parodia e gioco*, in J. Hašek, *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, cit., p. LXXVIII.

provenienza e eccessiva passione per il vino santo. Proprio l'odore di escrementi, nella satira del romanzo, aiuta la funzione religiosa dedicata alla truppa in partenza, con «le latrine il cui odore sopperiva alla mancanza del mistico profumo d'incenso delle cattedrali gotiche»[365], un contrasto palese che, oltre alla semplice battuta, mostra le contraddizioni dei servizi ecclesiastici durante la Grande Guerra.

Feci animali compaiono invece nella strategia militare. A České Budějovice il colonello Schröder sta prospettando una tattica militare in vista dell'avvicinamento al fronte, e «sul tavolo davanti a lui era stata fissata una mappa del campo di battaglia con le bandierine sugli spilli»[366]. Il modellino ricorda la guerra su carta già vista nella novella di Pirandello. Qui però la bella mappa colorata, geometricamente perfetta, è presto trafugata: «L'intero campo di battaglia era stato devastato durante la notte dal gatto […] il quale, avendo defecato sul campo di battaglia austro-ungarico, nel tentativo di seppellire la cacca aveva estratto le bandierine spargendo escrementi su tutte le posizioni»[367]. L'astuta strategia degli ufficiali messa in ridicolo dai bisogni di un felino.

Infine gli escrementi possono diventare anche simbolo unificante che permette la convivenza pacifica di diversi popoli. Il treno su cui viaggia il protagonista in quanto attendente del generale Lukáš si ferma in una stazione anonima. I segni drammatici della guerra sono palesi, «ovunque si vedevano schegge di granate e nelle vicinanze dovevano evidentemente aver seppellito cadaveri di soldati perché il puzzo di marcio era terribile»[368]. Come sempre nel romanzo, il dramma si trasforma presto in farsa, e una montagnola di feci ispira una profonda riflessione nel narratore:

> E dal momento che di lì passavano le truppe per accantonarsi nei dintorni, ovunque si vedevano monticelli di escrementi umani di origine internazionale, di tutti i popoli dell'Austria, della Germania e della Russia. Le feci dei soldati di tutte le nazionalità e di tutte le confessioni religiose se ne stavano le une accanto alle altre o anche le une sulle altre senza litigare.[369]

5.9 Švejk disertore

Il discorso sulla comicità e sull'umorismo come forme di narrazione eccentrica del primo conflitto mondiale trova in Švejk una propria incarnazione. La sua inettitudine alla

[365] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, cit., p. 145.
[366] *Ivi,* p. 480.
[367] *Ibid.*
[368] *Ivi*, pp. 665-666.
[369] *Ivi*, p. 666.

disciplina e ai codici dominanti è diventata nel tempo esempio dell'antimilitarismo di chi non si adegua alla guerra. Come scrive Cosentino, «costruendo il personaggio di Švejk, Hašek crea lo strumento satirico più adeguato per descrivere in una narrazione umoristica la follia della storia e rispecchiarla; per indignarsi di fronte alle disuguaglianze e alle discriminazioni sociali, piccole e grandi; per denunciare la corruzione e l'immoralità del vecchio impero centroeuropeo e constatarne lo sfilacciamento, la perdita del senso e l'ineluttabile dissoluzione, la cui apoteosi culmina nella Grande Guerra»[370].

L'idiota metafisico Švejk diventa modello della resistenza alle imposizioni delle autorità, alla violenza dei combattimenti, volontà di non adeguarsi alle regole di un secolo così stupido, come viene definito nel romanzo. In tal senso sono illuminanti le parole di Milan Kundera, che considera il personaggio di Hašek un disertore, cioè «colui che rifiuta di dare un senso alle lotte dei suoi contemporanei; che rifiuta di vedere nei massacri una grandezza tragica; che prova ripugnanza a partecipare come un buffone alla commedia della Storia»[371].

È un personaggio che rispecchia un sincero antimilitarismo poiché «aderisce così poco agli scopi della guerra che non li contesta neppure; non li conosce; non cerca di conoscerli»[372]; perciò la guerra è tremenda, «ma lui non la prende sul serio»[373].

La conferma delle parole di Kundera si trova nelle primissime righe del romanzo, all'annuncio dell'attentato che ha colpito Francesco Ferdinando. La domestica del protagonista commenta: «Insomma hanno ammazzato il nostro Ferdinando»[374]. La risposta del bravo soldato è un manifesto della sua totale indifferenza: «Ma quale Ferdinando, signora Műllerová? […] Io di Ferdinandi ne conosco due. Uno fa l'inserviente dal droghiere Průša [...]; e poi conosco anche Ferdinand Kokoška, quello che raccoglie le cacche di cane. Non è una gran perdita in nessuno dei due casi»[375].

Con la figura del disertore Švejk, in questa breve escursione nel romanzo straniero, si può considerare conclusa la rassegna sulla rappresentazione letteraria comico-umoristica della Grande Guerra.

[370] A. Cosentino, *Elogio dell'idiozia*, in J. Hašek, *Opere*, a cura di A. Cosentino, cit., p. LVI.
[371] M. Kundera, *Il sipario*, traduzione di M. Rizzante, Milano, Adelphi, 2005, p. 125.
[372] *Ivi*, p. 124.
[373] *Ibid.*
[374] J. Hašek, *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, cit., p. 7.
[375] *Ibid.*

5.10 Appendice figurativa

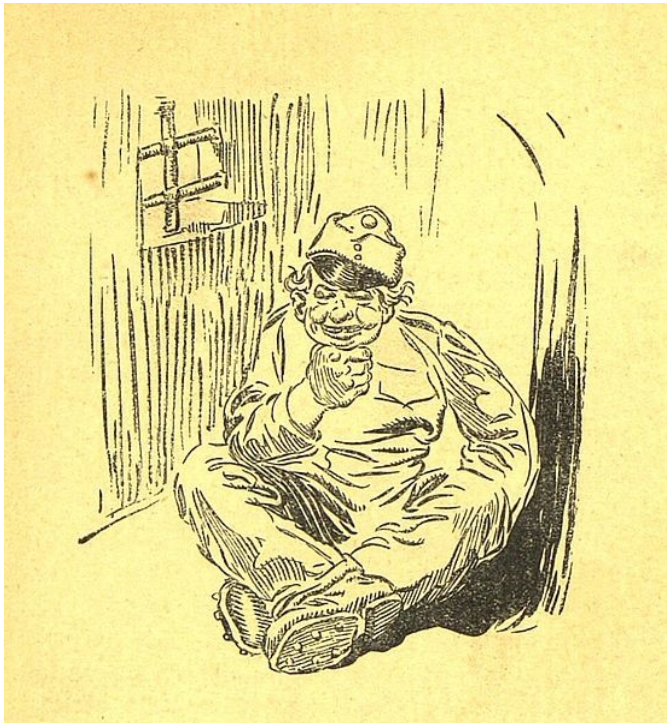
La potenza simbolica del personaggio Švejk, soggetto di diversi spettacoli e film, si può appurare nella lunga tradizione figurativa e iconografica a lui collegata. L'immagine più riconosciuta a livello popolare è opera dell'illustratore Josef Lada, amico personale dell'autore e suo collaboratore su diverse riviste umoristiche, che disegna la copertina del primo fascicolo del romanzo uscito nel 1921. Circa cinquecento bozzetti verranno poi disegnati nel 1926 e accompagneranno tante edizioni del romanzo, in patria e all'estero (in Italia si trovano nelle edizioni Einaudi e Feltrinelli).

L'immagine del buffo soldato di Lada, grasso e dal sorriso infantile, sembra modellata sulla fisiognomica di Hašek, così come si intuire in alcune foto d'epoca. L'iconografia di Lada è tanto diffusa da essere utilizzata come marchio turistico in alcuni pub e ristoranti praghesi collegati al romanzo. Angelo Maria Ripellino coglie però nel segno nel libro *Praga magica* quando scrive: «le idilliche amene caricature di Lada, sapide di boemità villereccia, ci hanno abituati a uno Švejk pacioccone e bonario come uno zio di campagna, una sorta di lepido figlio di Bertoldino[376], pingue sgorbio sguazzante nella gualcita uniforme»[377]. Un burattino, prossimo allo stereotipo, che non rappresenta al meglio la contraddittorietà del personaggio e la sua vena sarcastica, come chiosa sempre Ripellino: «E invece ogni giorno appare sempre più chiaro che la stolta effigie di Švejk (e Grosz colse nel segno) si contorce sovente in un ghigno grottesco, in una smorfia malefica»[378].

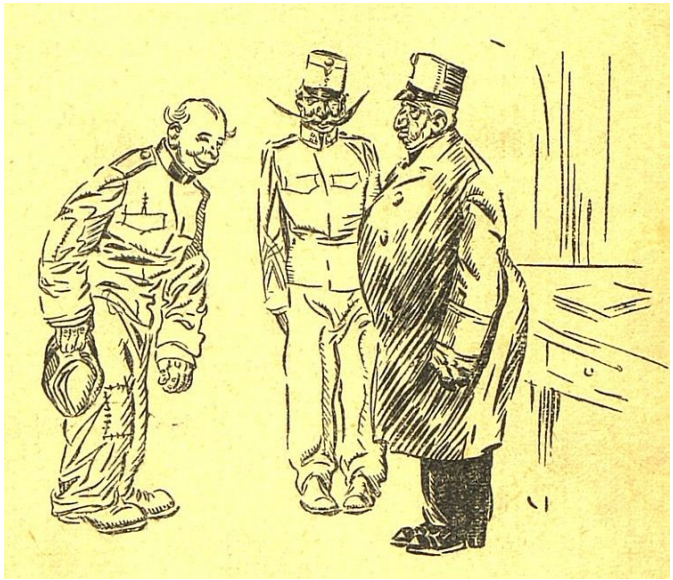
Qui lo slavista si riferisce ai disegni satirici fatti da George Grosz, che collabora all'adattamento teatrale ad opera di Erwin Piscator, recitato con grande successo a Berlino nel 1928. Queste figure, proiettate sul fondo della scenografia, restituiscono al personaggio la sua sottile cattiveria e i suoi umori tragici e macabri.

In questa appendice vengono proposti due disegni ciascuno per i tre artisti più importanti nella raffigurazione del romanzo. Innanzitutto Karel Stroff (1881-1929), il primo a raffigurare Švejk per il volume del 1912 che raccoglie i primi racconti su questo personaggio. Seguono due immagini composte da Lada (1887-1957), che ci mostrano la figura di Švejk universalmente riconosciuta. Infine due immagini tratte dai quaderni di Grosz (1893-1959), che restituiscono il lato drammatico alla guerra, qui con riferimento alle bugie della propaganda ufficiale.

[376] Personaggio immaginario di Giulio Cesare Croce (1550-1609), comparso nella novella *Le piacevoli et ridicolose simplicità di Bertoldino* del 1608.
[377] A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 302.
[378] *Ibid.*



Karel Stroff, *Švejk in prigione*, 1912. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Svejk_1912_Stroff_p11.jpg



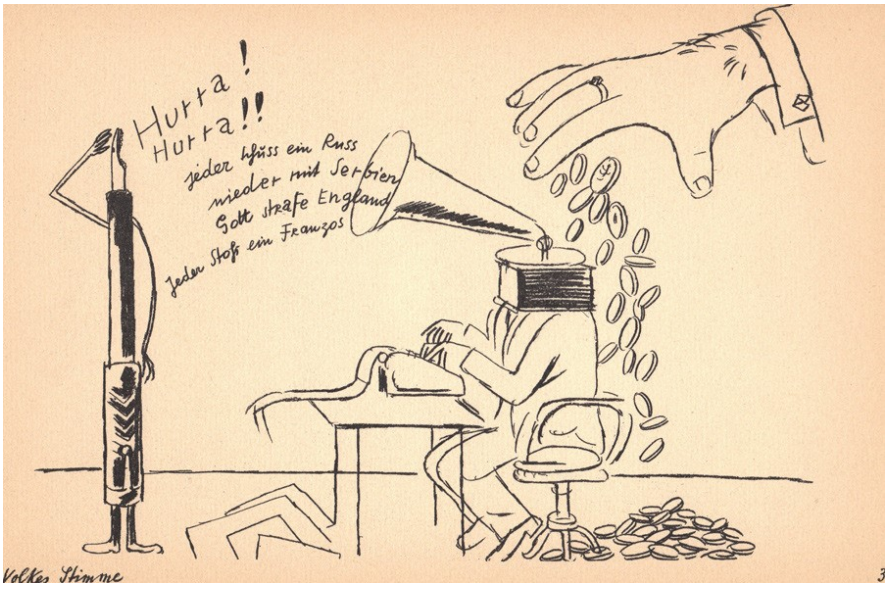
Karel Stroff, *Il bravo soldato Švejk procura il vino da messa*, 1912. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Svejk_1912_Stroff_p17.jpg

Josef Lada, *Il bravo soldato Švejk*, 1926.
Fonte:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Good_
Soldier_%C5%A0vejk

Josef Lada, *Il bravo soldato Švejk*, 1926.

Fonte: https://www.slavorum.org/the-good-soldier-svejk/

George Grosz, *Scwejk: «Comandi, sono un idiota»*, 1928. Fonte: http://50watts.com/Hintergrund



George Grosz, *Voci di popolo*, 1928. Fonte: http://50watts.com/Hintergrund

Conclusione

Come già delineato nell'Introduzione e volendo rimanere fedeli a quell'assunto, il discorso sulla narrazione comico-umoristica di guerra non giunge ad una conclusione. La volontà che ha guidato la scrittura di queste pagine consiste nel dimostrare che un tipo di rappresentazione letteraria apparentemente lontana possa essere in verità utile per comprendere temi e modi della Grande Guerra.

Tanti snodi decisivi sull'immaginario legato a questo evento sono stati affrontati e tante sfumature della risata (ironia, umorismo, sarcasmo, satira) sono state analizzate. Senza voler apparire ridondanti rispetto a quanto detto nei singoli capitoli, si reputa qui più interessante delineare alcuni possibili indirizzi di ricerca che, partendo da questo tema, potrebbero portare a risultati degni di nota.

Prospettive curiose potrebbero giungere da ricerche di più ampio respiro rispetto a questa trattazione. Appunto un censimento delle prove narrative comico-umoristiche legate al conflitto e sommerse nell'abbondante pubblicistica potrebbe essere utile, affiancando al catalogo di questi titoli uno studio sul linguaggio utilizzato o sui motivi ricorrenti. Ampliare la visione anche a contesti extranazionali, studiando sulle fonti in lingua tedesca, russa e francese ad esempio, sarebbe funzionale a restituire differenti vissuti dal fronte attraverso la specola comico-umoristica, notando ricorsi e differenze. Oppure allargare il discorso alle rappresentazioni letterarie di altri conflitti, in particolare i più recenti.

Restringendo il campo e rimanendo nella Grande Guerra, i dati più interessanti sembrano emergere da un mondo ancora abbastanza inesplorato come quello dei giornali di trincea. Più di uno studio sui singoli periodici, sarebbe pregno di significato una loro comparazione che mostri alcuni temi comuni, come la rappresentazione del nemico, o dell'imboscato, o ancora della donna, sempre tenendo conto dell'ottica comico-umoristica. Studiandone i pregiudizi razziali (le vignette con gli Zulù che abbiamo visto nel secondo capitolo ad esempio) o la tecnica figurativa, delineando i tratti somatici dei nemici per notare se esistano 'tipi' ricorrenti.

La raffigurazione di sapore satirico potrebbe essere recuperata anche nelle cartoline destinate al fronte, materiale difficilmente conservato ma interessante per l'educazione e per i momenti di disimpegno del soldato.

In particolare questa forma di riso come strumento di propaganda costituisce l'aspetto meno intuitivo e per questo più affascinante nell'incontro tra guerra e comico. La missione della risata che sembra più naturale è quella destabilizzatrice delle ragioni e delle convinzioni della

retorica. La ribellione della risata esiste anche in guerra come tecnica di sovversione, è forse l'elemento più riconoscibile. Tuttavia proprio un'analisi dei diversi scopi della satira in guerra, da una parte al servizio della narrazione ufficiale e dall'altra mezzo per deridere quegli stessi linguaggi e codici, darebbe le riflessioni più sottili e complesse.

Infine, riprendendo il discorso accennato su Palazzeschi nel primo capitolo, sarebbe importante vedere i casi di rifiuto della comicità dinanzi allo scoppio della guerra. Ossia la scelta di autori che, pur frequentando il genere negli anni precedenti al 1914, decidono di abdicare quel modo di narrare perché considerato impossibile per restituire la loro esperienza drammatica.

Ecco alcuni scenari di ricerca, tra numerosi possibili, di un incontro, quello tra risata e Grande Guerra, tanto peculiare quanto ricco di spunti.

Bibliografia

Bibliografia primaria:

Borgese G. A., *Rubè*, Milano, Mondadori, 1994.

Drigo P., *Codino*, Milano, Treves, 1918.

Guglielminetti A., *Le ore inutili*, Milano, Treves, 1919.

Hašek J., *Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*, a cura di A. Cosentino, Milano, Mondadori, 2016.

Pirandello L., *Novelle per un anno*, a cura di P. Gibellini, vol. III, Firenze, Giunti, 1994, pp. 2193-2231.

«La Tradotta», Verona, 1918-1919. https://r.unitn.it/it/lett/circe/la-tradotta. Consultato il 21/11/2018.

Bibliografia secondaria:

Bartoccini F., Corsini U. *et alii* (a cura di), *Da Caporetto a Vittorio Veneto*, Trento, Saturnia, 1970, pp. 113-42.

Battaglia S., *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1997, pp. 533-41.

Bellocchio P., *L'ultima maschera popolare. Jaroslav Hašek, «Il buon soldato Švejk», 1921-1930*, in *Il romanzo*, a cura di Moretti F., vol. V, Torino, Einaudi, 2003, pp. 429-38.

Biasin G. P., *Il rosso o il nero: testo e ideologia in Rubè*, «Italica», 2, 1979, pp. 172-95.

Boine G., *Discorsi militari*, Firenze, Edizioni della Voce, 1914.

Boine G.-Cecchi E., *Carteggio (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S. Eugene Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.

Camilleri A., *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.

Capecchi G., *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, CLUEB, 2013.

Id., *I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra*, Milano, Edizioni Unicopli, 2017.

Cirillo S. (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana, Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli, 2005.

Conti E. e Toffoli G. (a cura di), *Un approccio critico alla storia del XX secolo. Un'età dei conflitti: 1900-1945*, Brescia, Fondazione civiltà bresciana-Airs, 2002.

Cortellessa A. (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1998.

Corti M., *Maria Zef*, «Alfabeta», n. 53, 1983.

Cosentino A., *Elogio dell'idiozia*, in J. Hašek, *Opere*, a cura di Cosentino A., Milano, Mondadori, 2014, pp. XI-CXI.

Dan M. M. e Porcedda D. (a cura di), *L'arma della persuasione. Parole ed Immagini di Propaganda della Grande Guerra*, Gorizia, Edizioni della Laguna & Cooperativa Mitt, 1991.

De Maria L., *Introduzione* a *Rubè*, Milano, Mondadori, 1974.

De Nicola F. e Zannoni P. A., *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 41-9.

De Paulis-Dalembert M. P., *Due imperi…mancati: dal disimpegno di Perelà alla riconquista*, «Chroniques italiennes», I, 2010.

Dierna G., *«E così ci hanno ammazzati Ferdinando!»: «Le vicende del bravo soldato Švejk» tra parodia e gioco*, in Hašek J., *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di Dierna G., Torino, Einaudi, 2010, pp. VII-LXXXVIII.

D'Orsi G., *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000.

Faeti A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 215-40.

Ferroni G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.

Franchi A., *Il figlio alla guerra*, Milano, Treves, 1917.

Freda Melis R., *Alcuni appunti sul Rubè di Borgese*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena*, a cura di Autori Vari, Modena, STEM Mucchi, 1980, pp. 525-40.

Frescura A., *Diario di un imboscato*, Vicenza, Galla, 1919.

Fussell P., *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, il Mulino, 2000.

Gadda C. E., *Giornale di guerra e di prigionia*, Firenze, Sansoni, 1955.

Gibbs P., *Now it can be told*, New York, Harper, 1920.

Gibelli A., *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005.

La guerra che verrà non è la prima, catalogo della mostra tenuta al Mart di Rovereto, Milano, Electa, 2014.

Gozzano G., Guglielminetti A., *Lettere d'amore*, Milano, Garzanti, 1951.

Gubert C., *Il riso di Demetra: parodia, umorismo, comicità in alcune scrittrici italiane durante la Grande Guerra*, in *Le poetiche del riso: Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura italiana del primo Novecento*, a cura di Flemrova A., Praga, Karolinum Press, In press.

Id., *Cronache dal fronte domestico: le scrittrici italiane e la Grande Guerra*, in *Ausencias: escritoras en los màrgenes de la cultura*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2013, pp. 585-603.

Guglielmi G., *La prosa italiana del Novecento: umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.

Guglielminetti M., *Amalia. La rivincita della femmina*, Genova, Costa & Nolan, 1987.

Isnenghi M., *Giornali di trincea 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977.

Id., *Il mito della grande guerra*, Bologna, il Mulino, 1989.

Kundera M., *Il sipario*, traduzione di M. Rizzante, Milano, Adelphi, 2005, 123-25.

Lauretta E., *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori chiave*, Milano, Mursia, 1980.

Id. (a cura di), *Pirandello e la politica*, Milano, Mursia, 1992.

Leed E. J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985.

Liparini G., *Rassegna letteraria*, «Almanacco della donna italiana», I, 1920.

Loparco F., *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo conflitto mondiale (1915-1918)*, Firenze, Nerbini, 2011.

Marola B., Musini M. T., Regio R., Ricci B., *Fuori norma. Scrittrici italiane del primo Novecento*, Ferrara, Tufani editore, 2003.

Melis R. (a cura di), *Come un fiore fatato. Lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson*, Padova, Il Poligrafo, 2016, pp. 3-42.

Melograni P., *Storia politica della grande guerra 1915-1918*, Bari, Laterza, 1969.

Molinari A., *Donne e ruoli femminili nell'Italia della Grande Guerra*, Milano, Selene, 2008, pp. 5-57.

Morandini G., *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 335-39.

Musatti A., *Ricordo di Paola Drigo*, «Ateneo veneto», CXXXIX, 1938.

Mussolini B., *Il mio diario di guerra MCMXV-MCMXVII*, Roma, Libreria del Littorio, 1923.

Palazzeschi A., *Due imperi…mancati*, Milano, Mondadori, 2000.

Papini G., *Amiamo la guerra!*, «Lacerba», n. II, n.20, 1 ottobre 1914.

Pedullà W., *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001.

Pirandello A. (a cura di), *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, Milano, Mondadori, 2005.

Pirandello L., *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1992.

Pitigrilli, *Amalia Guglielminetti*, Milano, Modernissima, 1919.

Puppo I. (a cura di), *Parole da dire, uomo, agli altri uomini*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

Richterová S., *L'idiozia, una passione di Jaroslav Hašek*, in *Tra simbolismo e avanguardie*, a cura di Graziadei C., Prete A., Rosso Chioso F., Vivarelli V., Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 121-8.

Ripellino A. M., *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1991.

Santoro A., *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 112-14.

Scarsella A. (a cura di), *L'anno iniquo. 1914: Guerra e letteratura europea*, Roma, Adi editore, 2017.

Schettini M. (a cura di), *Tre romanzi della Grande Guerra*, Milano, Longanesi, 1966.

Serao M., *Parla una donna. Diario feminile di guerra. Maggio 1915 – Marzo 1916*, Milano, Treves, 1916.

Soffici A., *I diari della Grande Guerra. Kobilek e La ritirata del Friuli*, a cura di Bartoletti M. Poggi e Biondi M., Firenze, Vallecchi, 1986.

Id., *Kobilek*, Milano, Longanesi, 1971.

Stanghellini A., *Introduzione alla vita mediocre*, a cura di G. Capecchi, Pistoia, Libreria dell'Orso Edizioni, 2007.

Suchert C. E., *Viva Caporetto!*, Prato, Stabilimento Lito-Tipografico Martini, 1921.

Tenenbaum L., *From Futurism to Pacifism: Aldo Palazzeschi and the First World War*, «Italica», Vol. 63, n. 4, Perspectives on the Novecento, 1986.

Thébaud F. (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 3-87.

Tortoreto A., *Al tempo della Grande Guerra. Due saggi e un diario*, Milano, Edikon, 1968, pp. 7-28.

Svevo I., *La coscienza di Zeno*, in *Opera omnia*, vol. I, a cura di Maier B., Milano, dall'Oglio, 1969.

Fonti online delle immagini:

https://r.unitn.it/it/lett/circe/la-tradotta

https://www.storiaememoriadibologna.it/la-tradotta-1064-opera

http://badigit.comune.bologna.it/ilrestodelcarlino/tradotta.htm

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Svejk_1912_Stroff_p11.jpg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Svejk_1912_Stroff_p17.jpg

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Good_Soldier_%C5%A0vejk

https://www.slavorum.org/the-good-soldier-svejk/

http://50watts.com/Hintergrund